anxa
34-B
22808

E8

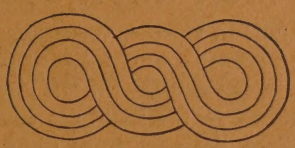
LANGOBARDISCHE PLASTIK

Von

E. A. Stückelberg

Professor an der Universität Basel

Zweite, vermehrte Auflage



Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung

Kempten 1909 München

Jos. Kösel'sche Buchhandlung Kempten u. München.

:: Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. ::

Die Katakombenheiligen der Schweiz. ::

Ein Beitrag zur Kultur- und Kirchengeschichte der letzten drei Jahrhunderte. Von **E. A. Stückelberg,** Professor an der Universität Basel. Oktav. IV und 20 Seiten. Mit 7 Tafeln, Abbildungen und 1 Titelkupfer. Preis broschiert M. 2.50.

Jeder, der sich mit Heiligen oder Reliquien beschäftigt hat, dürfte besonders den Mangel an bequemen Nachschlagwerken empfunden haben. An einer Zusammenstellung der vielen Katakombenheiligen, deren Leiber und Reliquien seit dem 17. Jahrhundert in der Schweiz Verehrung genossen haben, fehlte es ganz. Das vorliegende Register bildet nun für den Hagiographen, Historiker oder Archäologen einen Führer, der ihm sofort zeigt, an welchen Orten Ueberreste von dem gesuchten Heiligen sich finden; und da die zugehörigen Urkunden sozusagen immer am selben Ort aufbewahrt werden, bildet Stückelbergs Repertorium einen willkommenen Schlüssel für einschlägige archivalische Forschungen. Das Verzeichnis dürfte auch mancher Verwechslung von Katakombenheiligen mit gleichnamigen sogen. alten Heiligen vorbeugen. Ein Dutzend unveröffentlichter Bilder von charakteristischen Darstellungen – darunter ein Titelkupfer nach der alten Originalplatte — schmücken die kleine Broschüre. Sowohl Bibliotheken und Archive wie Kulturhistoriker und Hagiographen werden mit den „Katakombenheiligen der Schweiz" eine Lücke ausfüllen.

Die hagiographischen Legenden. ::

Von **Dr. Hipp. Delehaye.** Deutsch von Prof. **E. A. Stückelberg,** Basel. 8°. VIII und 234 Seiten. Preis brosch. M. **3.**–, gebunden **M. 4.**–.

Es ist ein wirkliches Verdienst zu nennen, dass das ausgezeichnete Werk des gelehrten Bollandisten, das so viel Aufsehen erregte, dem deutschen Leserkreis durch eine Uebersetzung unmittelbar zugänglich gemacht wurde; es ist vorzüglich geeignet, die Kenntnis der Methode und Ziele der modernen wissenschaftlichen Hagiographie zu vermitteln. Gerade auf die Herausstellung der methodischen Gesichtspunkte hat Delehaye das grösste Gewicht gelegt, die zahlreich beigebrachten Beispiele sind nur zur Illustrierung da.

Deutsches Volksblatt 1907 Nr. 261.

Einführung in die Kunstgeschichte. ::

Von Professor **Dr. Franz Friedrich Leitschuh.** Grossoktav, 336 Seiten. Mit 287 Abbildungen. Preis broschiert M. **3.**—, elegant gebunden M. **4.**–.

Inhalt: Die alte Kunst des Morgenlandes. — Die alte klassische Kunst. — Die Kunst des christlichen Altertums. — Die Kunst des Mittelalters. — Die Kunst der Renaissance. — Die Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. — Die ostasiatische Kunst. — Die moderne Kunst. — Die Kleinkunst im neunzehnten Jahrhundert. ::

Text und Illustrationen führen den Leser bis in die künstlerische Gegenwart; bei den engen Grenzen, die dem Umfange des Buches gezogen sind, hält sich dasselbe in knappster Charakterisierung der wichtigsten Meister, Herausarbeitung bedeutsamer Momente, jedoch in abgeschlossenen Abschnitten äusserst anregender Sprache, an alle Hauptetappen der Geschichte der Kunst, ohne spezielle Zeitepochen besonders hervorzuheben. Zahlreiche Illustrationen schmücken das Buch, die entweder in die Richtung eines Stiles oder die Kunst eines Landes und Volkes in leicht verständlicher Weise einführen oder einen bedeutsamen Künstler in seiner Eigenart schildern; dabei ist eine gewisse Einheitlichkeit in der Illustrierung jedes einzelnen Abschnittes angestrebt worden.

Die Pädagogischen Blätter schreiben in Nr. 15 1909: „Aus populären Vorträgen enstanden, behandelt dieser Abriss die wichtigsten Momente im Werdegang der Kunst und charakterisiert die Meister und ihre Richtung in knapper, präziser und genügender Form. Jedermann, Schüler oder Erwachsener, der sich nur einigermassen für die bildenden Künste interessiert – und solche giebt es sehr viele – wird gerne zu diesem Lehr- und Nachschlagebuch greifen; es wird ihm über alte und neueste Kunst erschöpfenden Aufschluss geben. Der überaus reiche und wertvolle Bilderschmuck wiegt den bescheidenen Preis allein auf."

J. M.

Langobardische Plastik

Von

E. A. Stückelberg

Zweite, vermehrte Auflage

Mit 120 Illustrationen im Text und 7 Tafeln

Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung
Kempten und München
1909

Vorwort.

Die hiemit in zweiter Auflage vor die Öffentlichkeit tretende Schrift verdankt ihren Ursprung vorzüglich dem Umstand, dass die in ihr behandelten Denkmäler in weiteren Kreisen nicht bekannt sind.

Wer den Süden bereist, pflegt sich bei den Meisterwerken des Altertums und der Renaissance aufzuhalten und wendet seine Augen den monumentalen Denkmälern der Architektur, der Plastik und der Malerei dieser Perioden zu. Diesen Hauptinteressen dient auch vorzugsweise die mannigfaltige und reiche Literatur über die Kunstwerke Italiens.

Für die weniger anspruchsvollen, zerstreuten und oft abseits von den heutigen Verkehrswegen liegenden Monumente einer entlegenen und in vieler, besonders in kunsthistorischer Beziehung unbekannten Epoche wollte der Verfasser mit dem vorliegenden Büchlein einen Führer bieten und damit einen Wegweiser schaffen, der ihm selbst bei seinen Studienreisen gemangelt hatte.

Basel 1909.

E. A. Stückelberg.

Inhalt.

Seite

Vorwort III

Einleitung 1

Erstes Kapitel

Charakteristik der langobardischen Skulpturen 5

Zweites Kapitel

Die Motive der langobardischen Plastik 16

A. Nationale Elemente 16

B. Übernommene Elemente 43

C. Menschen- und Tierfiguren 51

Drittes Kapitel

Datierung der Monumente 59

Viertes Kapitel

Die Ausbreitung der langobardischen Plastik 66

Fünftes Kapitel

Die Denkmäler 74

Ortsregister 89

Verzeichnis der Illustrationen 92

Einleitung.

Bis vor wenigen Jahren gähnte in allen kunsthistorischen Werken, die den Okzident betreffen, eine Lücke, die mit dem Ausleben der spätrömisch-altchristlichen Kunst beginnt und sich bis zur Wiederbelebung derselben unter Karl dem Grossen ausdehnt.

Für diesen Zeitabschnitt, der das VI., VII. und VIII. Jahrhundert beschlägt, pflegen stets nur ein paar Denkmäler der Architektur, vornehmlich aber Erzeugnisse der Kleinkunst, erwähnt zu werden. Leer geht durchweg aus: die monumentale Plastik; es beruht dies darauf, dass den Denkmälern dieser Gattung bis auf die jüngste Zeit keine oder nur sehr geringe Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, es sei nur beispielsweise auf das Fehlen dieser Monumente in den Werken von Burckhardt (Cicerone), Lübke und Dohme-Bode hingewiesen.

Hand in Hand mit dem Mangel an Aufmerksamkeit, die man den frühmittelalterlichen Denkmälern der Plastik entgegenbrachte, ging eine absolute Verkennung von deren Ursprung und Charakter. Bis in die neueste Zeit wurden die Erzeugnisse jener Jahrhunderte grösstenteils chronologisch falsch datiert und stilistisch falsch erklärt, indem dieselben bald als altchristlich, bald als lateinisch, byzantinisch, merovingisch oder romanisch bezeichnet wurden; soviel Schriftsteller, soviel verschiedene Bezeichnungen.

Die Arbeit des Verfassers geht deshalb darauf aus, die nationalen Kunstelemente der Barbaren herauszuschälen und zunächst die spezifisch langobardischen auszuscheiden aus der Masse des Unbestimmten oder unrichtig Bezeichneten; inwieweit dies gelungen, werden die Forscher ohne Schwierigkeit entscheiden.

Italien war auch während des Frühmittelalters trotz aller Verheerungen des Krieges das Kulturland erster Ordnung und so besitzt auch Italien die meisten Denkmäler frühmittelalterlicher Kunst. Kein Land des Okzidents kann an Zahl und Wert seiner Werke aus dieser Zeit mit dieser Halbinsel rivalisieren. Es gilt nun, diese Erzeugnisse als Werke der Langobarden nachzuweisen, d. h. als Denkmäler, die

während der Herrschaft der nationalen Könige (571—774) entstanden sind und einen eigenen national-germanischen Stil darstellen.

Diese Kunstrichtung steht aber nicht allein: wie Italien in politischer und kirchlicher Beziehung zerrissen und zerfahren ist, so steht es auch in künstlerischen Dingen. Hier rang der Arianismus der Langobarden mit der römischen und diese mit der griechischen Kirche; hier kämpfen Römer, Byzantiner und Barbaren in wechselndem Bündnis und mit wechselndem Erfolg um die Herrschaft.

Nebeneinander wie die Nationalitäten und die Konfessionen blühen aber die Kunstrichtungen der verschiedenen Rivalen. Wie später Romanik und Gotik nebeneinander leben, wie Spätgotik und Renaissance sich das Feld streitig machen und sich in eigentümlichsten Kombinationen vermischen, indem bald der Hauptgedanke dem ältern Stil angehört, und die Neben- und Zierglieder dem neu aufblühenden, oder umgekehrt, so vermengen sich auch im Frühmittelalter in Italien die Stile und die Kunstformen.

In dem griechischen Reich und seinen Provinzen herrscht zur selben Zeit die byzantinische Kunsttradition vor, während in Rom der lateinische Stil nachblüht und in den langobardischen Herrschaftszentren die germanische Kunst aufspriesst. Je nach der Intensität der gegenseitigen Befruchtung weisen die Denkmäler einen Charakter auf, der bald mehr nach der einen, bald mehr nach der anderen Kunstrichtung weist. Keiner der drei Stile hält sich von Beeinflussung rein, und beim einen Monument wird man deshalb von Fusion mehrerer Impulse, beim anderen vom Durchbruch des einen oder andern Stils reden können.

So steht die langobardische Kunst neben ihren italischen Rivalen; aber auch inmitten der germanischen Geschwisterstile nimmt sie eine selbständige und eigentümliche Stellung ein und zwar, wie es scheint, von Anfang an, bevor sie von Byzanz oder Rom beeinflusst war; und gerade in der Plastik mehr als in der Architektur und Malerei weist die langobardische Kunst eine unabhängige Stellung auf. Wer die langobardischen Denkmäler in ihrer grossen Menge prüft und studiert, der wird herauszuschälen imstande sein, was allgemein-germanisches Grundelement, und was spezifischer langobardischer Kunstcharakter ist.

Unsere Arbeit geht daher nicht sowohl darauf aus, die Selbständigkeit der langobardischen Kunst in Italien nachzuweisen, als auch ihre Unterschiede von den gleichzeitig herrschenden Kunstrichtungen bei den Westgoten, Burgundern, Franken, Iren und Angelsachsen festzustellen und, soweit dies im knappen Rahmen dieser Monographie möglich ist, darzulegen.

Man wird also mit demselben Rechte, wie man bisher von merovingisch-fränkischer oder irischer Kunst sprach, ohne dabei an Byzanz zu denken, von langobardischem Stile reden können; man muss einmal ausscheiden, was allgemeine, primitive Kunstmotive sind, und aufhören, überall fremde Einflüsse wittern zu wollen.

Von diesem Grundgedanken ausgehend, hat der Verfasser das Material gesammelt; es galt zu zerlegen, das Charakteristische auszuscheiden und namhaft zu machen. Hierauf beruht die Einteilung der Arbeit.

Ein besonderes Kapitel ist der Ausbreitung der langobardischen Plastik gewidmet; es dürfte seine Berechtigung darin finden, dass die langobardische Kunst, wie keiner der verwandten germanischen Stile, eine Expansivkraft bewährt hat, die sich nicht nur über die Epoche des Frühmittelalters, sondern auch noch während der Blütezeit der Romanik bis in den Norden erhalten hat.

Noch darf die Einleitung nicht schliessen, ohne dass ein Wort über die wichtigsten Werke gesagt sei, die sich mit dem Gegenstande befassen; die älteren und weniger bedeutenden Publikationen finden in gelegentlichen Zitaten genügende Berücksichtigung.

Das beste, was über die langobardische Kunst geschrieben wurde, findet sich bei F. de Dartein, dessen Étude sur l'architecture lombarde und der Artikel Architecture lombarde in der Encyclopédie de l'architecture et de la Construction von Planat voll wertvoller und zuverlässiger Angaben und vortrefflicher Abbildungen ist.

Weiteres Quellenmaterial hat zuerst Rohault de Fleury in seinem vielbändigen Werk: „La Messe. Études archéologiques sur ses monuments" zugänglich gemacht. Hier finden wir einen grossen Teil der langobardischen Altäre, Ziborien, Kanzeln, Schranken usw. abgebildet. Wenn wir auch manche seiner Datierungen durchaus verwerfen, so betrachten wir doch sein kostbares Sammelwerk als eine der wichtigsten Publikationen auf unserem Gebiete.

Nur Statistik der Denkmäler, aber textlich weniger brauchbar ist R. Cattaneos Buch über die Architektur Italiens vom V. bis zum XI. Jahrhundert.

Cattaneos Werk, übersetzt von Le Monnier, ist mit vielen vortrefflichen Abbildungen versehen, enthält aber eine Sammlung der heterogensten Kunstdenkmäler Italiens, die er alle griechischen Meistern und dem byzantinischen Stile zu vindizieren sucht. Der fleissige Italiener hat keine Ahnung von der germanischen Ornamentik und verkennt eben die trennenden Unterschiede zwischen byzantinischer und langobar-

discher Kunst vollständig. Immerhin hat sein Werk, ohne es zu wollen, viel zur Klärung der Frage nach dem Ursprung der frühmittelalterlichen Denkmäler Italiens beigetragen und seine chronologischen Datierungen sind im ganzen und grossen durchaus zutreffend. Ungleich wertvoller als dieses Buch ist Rivoira: Le Origini della Architettura lombarda (1901); bemerkenswert auch das, was Venturi: Storia dell Arte II 1902 p. 109 und ff. dartut.

Ins Detail der langobardischen Kunstforschung geht ein: Herzig: Die langobardischen Fragmente in der Abtei S. Pietro in Ferentillo (Röm. Quartalschrift 1906).

Dalmatinische Denkmäler langobardischen Stils haben Radic in den Atti del II Congresso internazionale di archeologia christiana (1902 p. 367—377), Marun in Starohrvatska Pvosvjeta (Kniner 1896 p. 116—123) veröffentlicht. Ungarische Monumente bespricht Josef Hampel in Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn. Vereinzelte Denkmäler sind ausserdem in zerstreuten Werken abgebildet worden; so Mailänder Skulpturen bei L. Romussi in Milano ne' suoi monumenti (Mailand 1893), Römische Werke bei Battandier Annuaire Pontifical (Paris 1905), die Churer Schranken bei Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte, Anderes bei F. X. Kraus, Christliche Kunst I, in der Münchener Zeitschrift Die christliche Kunst (1905), im Schweiz. Archiv für Volkskunde 1907. Venetianische Denkmäler bei H. v. Gabelentz, mittelalterliche Kunst in Venedig. Als grundlegend sei das soeben erschienene Werk von Haupt Die älteste Kunst, insbesondere Die Baukunst der Germanen (Braunschweig 1909) hervorgehoben.

Werke der langobardischen Kleinkunst — getriebene Goldbleche mit Riemenwerk — haben Romussi und Venturi (a. a. O.), R. Majocchi: Le crocette auree langobardiche (Pavia, Boll. Storico, Pavese 1894) und Th. Hampe, Goldschmiedearbeiten im germanischen Museum (Nürnberg 1900) besprochen und abgebildet.

Auf zahlreichen Studienreisen hat der Verfasser seit dem Erscheinen der ersten Auflage bis in den Dezember 1907 Nachträge in Form von Abklatschen, Skizzen, Photographien und Notizen gesammelt; das vorliegende Büchlein darf daher mit Recht als reich vermehrte Ausgabe bezeichnet werden.

Für wertvolle Beiträge, die ihm Herr Dr. Rudolf Bernoulli in Form von vortrefflichen Skizzen lieferte, und Nachweise, die ihm Herr Dr. Eduard Bernoulli in Zürich übersandte, dankt der Verfasser an dieser Stelle aufs lebhafteste.

Kapitel I.

Charakteristik der langobardischen Skulpturen.

Das Hauptgewicht, die Haupteigentümlichkeit der langobardischen Kunst im allgemeinen und der Plastik im speziellen liegt in der Ornamentik; nur zu sekundärer Rolle war die Darstellung des Menschen und Tieres berufen; es ist daher billig, ersteres Thema voranzustellen.

Es wird schwer halten den **Ursprung** der germanischen Ornamentik mit voller Sicherheit zu bestimmen, denn sie beruht nicht, wie bei den Völkern des klassischen Altertums, vorwiegend auf vegetabilischen Vorbildern.

Das Riemenwerk der nordischen Völker scheint offenbar aus der Flachschnitzerei d. h. der Holzplastik hervorgegangen zu sein; noch besitzen wir skandinavische Holzdenkmäler[1]), die uns jene Gattung, auf deren Kopie die irischen Miniaturen beruhen dürften, repräsentieren.

Anders steht es mit den Motiven der langobardischen Plastik. Diese bietet nur wenig Anklänge an die gleichzeitige Miniaturmalerei, die im Kontur, nicht in der Farbe, allgemein germanischen Geist atmet. Es scheint, dass die Elemente der langobardischen Plastik nicht aus einer andern Technik, weder aus der Schnitzerei noch aus der Malerei hervorgegangen sind, sondern dass sie eigens für die Bearbeitung des Steins erfunden wurden.

Nur ganz wenige Einzelheiten dieser Skulpturen könnten als Reminiszenzen an Holzstil gedeutet werden, aber auch diese wenigen Motive sind nicht spezifisch langobardisch. Beruht also das Riemenwerk nicht auf Holzschnitzerei, so könnte es aus der Kombination von Flechtwerk, das auf Holztafeln aufgenagelt gedacht wäre, hervorgehen. Nirgends aber ist eine Spur von der Befestigung des Flechtwerks zu sehen; nirgends die Reminiszenz an den Nagelkopf, oder an die Spange, die den Riemen festgehalten hätte.

1) Vgl. Essenwein, Bilderatlas, Leipzig 1883, Taf. 23.

Auch von selbständigem Flechtwerk kann kaum die Rede sein, denn wenn man die Schlingen, Geflechte und Netze mustert, so sieht man, dass beinahe alle diese Gebilde in Wirklichkeit aus Binsen, Seilen oder Schnüren erstellt, keine Konsistenz besitzen und sofort auseinanderfallen würden; zöge man an einem beliebigen Punkte eines solchen Riemenwerks, so würde es die ganze „Façon" verlieren und wäre verzerrt. Gerade die soliden Geflechte, wie die Matte oder das dichte Korbgeflecht, fehlten bei den Langobarden.

Bei der Darstellung von Ornamenten hatte der Künstler bzw. der Steinmetz keine plastische Vorlage in Wirklichkeit oder in Gedanken vor Augen, vielmehr übersetzte seine Phantasie die verschiedensten Kombinationen, die aus der Flechtung von Riemen und Steinen denkbar sind, in Stein.

Die einzelnen Riemen, Seile und Geflechte beschreiben hiebei Kreislinien, rechte, spitze und stumpfe Winkel, wie sie eben beim wirklichen Geflecht, das festhalten will, nicht möglich, sondern nur denkbar sind, wenn man sich diese ornamentalen Glieder aufgenagelt oder aufgenäht[1]) vorstellt.

Man wird entgegnen, die vegetabilischen Ornamente der klassischen Völker verraten ebenfalls nirgends die Art ihrer Befestigung auf der Fläche der Reliefs; dies ist richtig, aber bei den Langobarden handelt es sich um eine primitive, nicht um eine alte und ausgebildete Kunst. Gerade die primitive Kunst aber spiegelt alle Einzelheiten des Originales in ihren Werken wieder; daher die Reproduktionen aller Details des Holzstils an den Bauwerken des alten Orients und der Griechen, daher die vielen Reminiszenzen des Holzstiles in der romanischen Kunst des Mittelalters.

Mit zum Holzstil gehört ausser dem Flechtwerk auch das Metall: daher alle Arten von Nägeln, Spangen, Ketten und Beschlägen, deren künstlerische Spannung und Übersetzung in Stein uns im Altertum und Mittelalter entgegentritt.

Darf man nun wohl auch langobardische Ornamentmotive als Nachklänge metallurgischer Bestandteile des Holzbaues erklären? Sieht man unsere Riemenmotive an, so darf man dieses Quellenverhältnis als möglich zugeben. All das Riemenwerk hätte, aus Metall gebildet, innere Konsistenz genug, um als schmuckvolles und zugleich konsoli-

---

1) Vgl. Semper, Stil I, S. 81. Flechtwerk auf Kostümteilen der Langobarden zeigen die Miniaturen.

dierendes Beschläge zu dienen; aber auch solches Metallgeriemsel wäre aufgenagelt worden und Nachklänge an die Nägel wären bei der Übersetzung in Stein nicht ausgeblieben.

Gleichwohl gibt die Vergleichung der Sargbeschläge von Civezzano mit langobardischen Motiven der Steinplastik zu denken. Vor allem finden wir das Ankerkreuz[1]), das in so vielen Variationen auf den Steinskulpturen auftritt, hier vorgebildet; ausserdem sind die Randleisten von Civezzano in einer Weise ausgeschnitten, die direkt an den Rand des gesäumten Kreis- oder Viereckenetzes gemahnt.

Andererseits konstatiert man bei vielen Kreuzen auf langobardischen Marmortafeln Perlen, die vielleicht als Nagelköpfe zu deuten wären, kämen sie nicht auch auf Bändern vor, wo sie eben als aufgenähter Schmuck ihre natürliche Erklärung finden. Dieselben Kreuze aber laufen an ihren Enden häufig in spiralförmige Anhängsel aus, die kaum anders denn als Kopien von metallurgischen Spiralen erklärbar sind, wie solche an zahlreichen romanischen Gittern Spaniens und Frankreichs noch erhalten sind[2]). Das häufige Vorkommen des Spiralmotivs an den Kreuzen der langobardischen Steinwerke erlaubt nicht, dasselbe für eine Spielerei des Zeichners oder Steinmetzen zu halten. Für die Ansicht, diese Kreuze seien der Metallurgie entnommen, spricht dann noch ein anderes Moment; viele derselben sind nämlich als Altarkreuze durch ein Postament, viele aber als Vortrage- oder Prozessionskreuze durch eine runde Stange, auf der sie befestigt sind, deutlich charakterisiert.

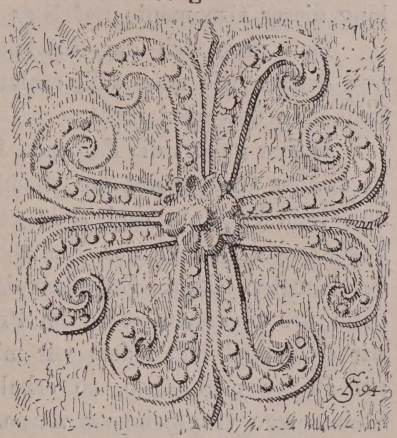


Fig. 1. Relief in Ventimiglia.

Sind nun einmal die Kreuze als auf metallurgischer Vorlage — denn anderes Material als Metall ist für Altar- nnd Vortragekreuze nicht mit ebensoviel Wahrscheinlichkeit anzunehmen — beruhend, nachgewiesen, so kann man weiter gehen und zunächst die übrigen, z. B.

1) Diese selben Eisenbeschläge in Form von Ankerkreuzen waren auf Schilden sehr beliebt, daher das häufige Vorkommen des Ankerkreuzes auf den Wappen Italiens und Südfrankreichs.

2) Z. B. in Concques (Aveyron), Le Puy (Haute-Loire) und Pamplona.

die schwebenden Figuren, wie Rosetten, Lilien, Sterne und Schlingen aller Art als Metallbeschläge, die auf unseren Monumenten in Stein übersetzt sind, betrachten.

Von hier ist nur noch ein Schritt zur Möglichkeit, dass auch das Hauptmotiv der langobardischen Plastik, nämlich das Riemenwerk als Nachklang metallurgischer Beschläge aufzufassen sei. Nimmt man diese Hypothese an, so wird man nicht nur in den Perlen, die sich auf den Riemen finden, sondern auch in den Löchern die auf spätlombardischen Riemen zu finden sind, Reminiszenzen an die Aufnagelung dieser Ornamente auf Holz entdecken können.

Man mag sich die Entstehung des langobardischen Ornaments nun denken wie man will, erklärt werden dennoch gewisse Eigentümlichkeiten desselben nicht.

Hieher gehört die Falzung. Diese ist ein Hauptkennzeichen langobardischer Ornamente; der Riemen wird jeweilen durch zwei kantige und tiefe Fälze in drei Teile geschnitten. Die oberen, d. h. stehen gebliebenen Kanten des Steins entsprechen ohne Zweifel der vorgezeichneten Figur. Zwischen den vorgeschriebenen Linien tiefte sodann der Steinmetz seine im Profil dreieckigen Fälze aus. Nehmen wir einen Abdruck, indem wir mit der geschwärzten Hand die Reliefs auf Papier nachreiben, so erhalten wir diejenigen Linien, die dem Steinmetzen vorgezeichnet waren.

Die Werke der langobardischen Plastik zerfallen in solche ornamentalen und solche figürlichen Charakters; erstere, mit denen wir ihrer grossen Überzahl halber uns zunächst beschäftigen, haben alle **flaches** Relief.

Das Hauptmotiv der langobardischen Ornamentik, das Riemenwerk, unterscheidet sich in vieler Beziehung durchaus von den analogen Gestaltungen der übrigen Germanenvölker. Wer tiefer in diese Formenwelt eingedrungen ist, wird ihre Bildungen nicht mehr verwechseln können mit denen koaetaner oder späterer Stile.

Als Hauptcharakteristikum der Riemen haben wir die **Falzung**[1]) bereits genannt; sie geht durch alle altlangobardischen Riemenornamente und zwar während des Frühmittelalters durchweg in doppelter Führung; bei ausseritalischen und späteren Werken lombardisierender Plastik[2]) kommt auch der einfache Falz vor, vereinzelte Ausläufer

1) Vgl. Schweiz. Archiv für Volkskunde XI. 1907, Heft 1.

2) So in Spalatro, Zürich, Montmajour, Münster (Graubünden), Herznach (jetzt Aarau), Muralto.

zeigen auch glatte Riemenflächen[1]). Auch die geperlten Riemen gehören nicht der altlangobardischen Plastik, sondern nur den fremden oder späten Ausläufern dieser Kunst an[2]).

Das Riemenwerk ist nie geometrisch genau vorgezeichnet oder ausgeführt, von Pedanterie in der Komposition ist so wenig die Rede wie von absoluter Symmetrie, überall ist nur das Streben zu erkennen, ein Feld ansprechend zu verzieren. Alle Reliefs sind bestimmt, gewisse Bauteile zu überkleiden, zu bedecken; sie tun dies nach dem Gesetze der Eurythmie.

Nirgends aber zeigt sich eine wirkliche architektonische Gliederung oder gar Profilierung; von Gesimsen, Kehlen, Wülsten u. dgl. ist keine Spur, höchstens ist eine Platte etwa abgefasst. Architektonische Motive, wie Säulen, Bogen, Nischen werden dem Riemenwerk koordiniert und treten in keiner Weise ernsthaft gliedernd auf.

Innerhalb der Steinfläche ist eine Unterscheidung verschiedener Niveaus nicht angebracht; der ganze ornamentale Schmuck legt sich vielmehr wie ein Teppich vom oberen bis zum unteren und vom rechten bis zum linken Rand. Wie beim Teppich ist keine andere Gliederung, als die Unterscheidung von Feld und Rand innegehalten. Sowohl Feld als Rand sind durch einfache elementare Ornamentmotive geteilt, als deren primitivstes und häufigstes das Seil oder Tau zu nennen ist. Innerhalb des Rahmens legen sich dann Geflechte um das Feld.

Die Geflechte sind insofern unorganisch gebildet, als dieselben, wenn aus Schnüren gedacht, beim leisesten Anzuge sich verschieben und ihre ganze regelmässige Gestalt einbüssen würden; hievon ausgenommen sind nur die Zopfgeflechte. An den Ecken kann der Saum wie eine Leiste aufhören; die anstossende Randleiste legt sich in diesem Fall einfach im Winkel an dieselbe an, ohne sich irgendwie anzugliedern oder organisch zu verbinden; so können drei oder vier verschiedene Geflechtmotive einen Rand bilden, in dem sie wie Stäbe jeweilen um das Feld herum gelegt sind.

In vielen Fällen führt aber ein und dasselbe ornamentale Geflecht, ohne aufzuhören, um ein Feld herum und dreht sich in eleganter Verschlingung um die Ecke herum. Hiebei ist zu bemerken, dass der Riemen nicht immer da wieder aus dem Geflecht hervorkommt, wo er organischer Weise austreten sollte; passt es dem Künstler, so

1) Le Puy, Muralto, Disentis.

2) Speziell in Frankreich finden wir viele langobardische Motive mit der Perlverzierung: z. B. in Arles und Avignon.

unterdrückt er einfach die Fortsetzung, d. h. er lässt einen Riemen verschwinden. Oft verhaut sich auch der Steinmetz, und unterlässt irgendwelche Korrektur; er kann darauf zählen, dass in dem komplizierten Geriemsel ein Fehler nicht auffällt und die Gesamtwirkung in keinem Fall zu stören imstande ist. Wir verweisen zur Illustration dieser Bemerkung auf eine Figur, wo ein doppeltes Achtergeflecht sich durch Unterschlagung eines Riemens plötzlich in ein einfaches Achtergeflecht verwandelt, ohne dass man dies sofort bemerkt.

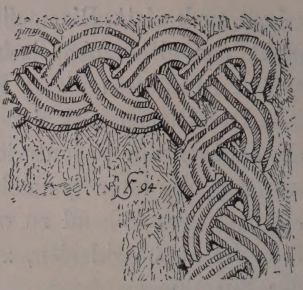


Fig. 2. Relief in Ventimiglia.

So wenig wie in der Zeichnung der Riemen wurde im Eingraben der Fälze auf exakten Parallelismus gesehen; derartige Ungenauigkeiten sind daher nicht etwa als Unvollkommenheiten moderner Abbildungen, die in der Regel im Gegenteil eher zur Verschönerung tendieren, sondern als Eigentümlichkeiten der germanischen Ornamentik anzusehen.

Die dem langobardischen Geriemsel eigene Flachheit im Relief beruht hauptsächlich darauf, dass nur flachliegende Riemen dargestellt wurden; diese legen sich alternierend, wie beim Gewebe übereinander, nie aber verknüpfen sie sich oder bilden Knoten, die das Niveau des Geriemsels überschritten und den einheitlichen teppichartigen Charakter gestört hätten. Dem Niveau des Geriemsels aber passen sich die Massverhältnisse der übrigen Reliefs an; sämtliche langobardischen Skulpturen aber sind, abgesehen von Kapitellen und Portalen, als Basreliefs gebildet.

In vertiefter Arbeit, d. h. eingegraben sind nur die Inschriften, sowie die Ornamentation des Altars von Ferentillo, dessen Urheber aber kaum einer langobardischen Bildhauerschule angehört haben dürfte; das genannte Werk steht durchaus vereinzelt da.

Gegenüber der Tendenz, die heutzutage fast allen plastischen Werken polychrome Verzierung zuschreibt, sei bemerkt, dass an **keinem** der von mir untersuchten Monumenten alte Farbspuren sich gezeigt haben[1]). Es darf also die notorisch nachgewiesene Polychromie der altgermanischen Holzschnitzerei, die in dem Farbengeriemsel der Miniaturen ihren Nachhall gefunden, nicht auf die Werke der Steinskulptur übertragen werden.

---

1) Ausgenommen die Stukkaturen von Disentis.

Ob nun das Material der langobardischen Reliefs feiner Marmor oder eine gewöhnlichere Steinsorte war, man begnügte sich mit dem Licht- und Schatteneffekt der Skulptur, deren Zierlichkeit noch erhöht wurde durch die Fälze des Geriemsels.

Die feinen Wirkungen der langobardischen Reliefs beruhen auf der konsequenten Durchführung des teppichartigen Charakters und stellen sich in dieser Beziehung an die Seite der allerdings formell durchaus nicht verwandten arabischen Stukkaturen; beide Ornamentstile haben das Gemeinsame, dass ihnen jede architektonische Gliederung abgeht.

Was oben für den Saum der ornamentalen Dekoration gesagt ist, gilt auch für das Feld: für dieses wird das Geflecht durch Aneinanderreihung zum Netz erweitert. Wie sich beim Geflecht verschiedene Systeme von runden und eckigen Gliederungen kreuzen, so werden Netze von runden Maschen von solchen mit viereckigen Maschen durchkreuzt. Auch werden einfache Kreis- oder Viereckknetze mit Kreuzschlingen durchschossen oder ihre Maschen werden durch schwebende Figuren angefüllt. Als Füllfiguren letzterer Art werden wir vornehmlich aller Art Schlingen, Lilien, Rosetten, Blätter, Trauben und Kreuze kennen lernen. Nur selten treten hiezu Tierfiguren wie Vögel oder das Lamm Gottes.

Neben Geflechtmotiven decken als Motive der Felddekoration auch einzelne andere Elemente die Fläche. Hieher gehören vornehmlich stilisierte Ranken.

Die Motive letzterer Art zerfallen in vier Gruppen: die Radranke, die Spiralranke, sowie die Blumen- und Kreuzranke.

Weitere Ornamentationselemente, die als Schmuck der Felder verwendet werden, kommen nur in geringer Anzahl vor: wir finden zunächst das Kreuz in mannigfaltigen Variationen und daneben den stilisierten Baum, wenn als Symbol zu fassen, wohl als Lebensbaum, wenn als vegetabilisches Ornament zu erklären, wohl als Palme zu benennen.

Neben diesen Kunstelementen begegnet uns als weitere nationale eigene Schöpfung der Langobarden das **Krabben**ornament.

Es sind dies spiralförmige Haken, bald nur wie der Lituus des römischen Augurn als Krummstab gebildet und als Kamm aufgesteckt, bald aber auch sich der Form der Welle nähernd, indem sich die Basis des Hakens verbreitert und an den Fuss des angereihten Hakens stösst.

Diese Haken begleiten gleich den Krabben der Gotik einen Bogen, einen Giebel oder eine horizontale Fläche; sie sind wie die Krabben immer stehend und immer aufwärts kletternd und rückwärts gerollt

dargestellt. Denkt man sich diese Krabben nicht reliefartig, teppichartig behandelt, sondern als rund gehauene Verzierung, so hat man den Prototyp des bekannten gotischen Architekturmotivs vor sich.

Hiemit wären die Haupteigentümlichkeiten der langobardischen Plastik summarisch dargelegt; was die Einzelheiten der Motive betrifft, so sei auf die Spezialartikel verwiesen.

Nun aber die Unterschiede des langobardischen Stiles von den benachbarten und entfernteren Stilen der Germanen. Da muss zunächst eingestanden werden, dass uns von diesen Völkern ausserordentlich wenig monumentale Aeusserungen ihrer Kunst erhalten sind. Steinskulpturen aber dürfen streng genommen nur mit Steinskulpturen und nicht mit Goldschmiedearbeiten oder Miniaturen, deren uns genug vorliegen, verglichen werden.

Immerhin aber genügen die wenigen analogen Monumente der andern Germanenstämme um die Verschiedenartigkeit der Ornamentationen zu belegen. Wohl kommt beinahe bei allen das Geriemsel z. B. der Zopf vielfach vor, aber die Falzung scheint speziell langobardisch und erst aus Italien in die benachbarten Stile übergegangen zu sein. In den westgotischen, burgundischen, fränkischen, alamannischen und normännischen Gebieten aber finden wir folgende, den Langobarden fremde Motive: die S-förmige Spirale, die einfache Figur der 8, und besonders häufig die Hecke, eine primitive, aus halbkreisförmig gebogenen und in den Boden gesteckten Zweigen gebildete Einzäunung, die in Stein übersetzt wird.

Ausserdem begegnen wir bei den genannten Völkern einer Reihe von Motiven, die der Holzarchitektur und der Holzschnitzerei entlehnt sind. Hieher gehört der Kerbschnitt, eine den langobardischen Skulpturen gänzlich fremde Technik; hieher gehören Sägeschnitt, Zahnschnitt, Schachbrettmuster und Gitterwerk, sämtlich bei den Langobarden nie verwendet, ferner eine Serie von primitiven Ornamenten, wie z. B. Zickzack und Welle, die man bei andern Barbaren vorfindet, vergeblich aber bei den Eroberern Italiens sucht.

Auch das zisalpinische Geriemsel trägt da, wo es nicht von italienischen Werken beeinflusst ist, anderen Charakter; der wüste, rohe Riemenknäuel, bald mit, bald ohne Ende herrscht vor, daneben kommen auch dichte, aber ungefalzte Geflechte vor, die aber das Feld beinah vollständig überdecken.

Zu den dichten Geflechten, welche den Grund des Reliefs ganz unsichtbar machen, gehört auch das Mattengeflecht, das in den meisten

barbarischen Kunstgattungen vorkommt, bei den Langobarden aber vergeblich gesucht würde.

Wie es mit den metallurgischen Zutaten der Holzarchitektur steht, haben wir oben gesehen; vielleicht sind einzelne Motive, vielleicht mehrere, z. B. die Beschläge, von den langobardischen Skulptoren in Stein übersetzt worden. Dagegen sind **viele** derartige aus der Metallurgie entnommene Dekorationselemente von den Künstlern Galliens in den frühromanischen Stil aufgenommen worden, man denke an Ketten, Säulenreife, Nagelköpfe u. dgl. Auch die gotische Plastik Frankreichs verschmäht es nicht, derartige Motive, z. B. das Scharnier als Randdekoration in Stein zu übertragen.

In jedem Fall steht die langobardische Plastik allein da und ist leicht auseinander zu halten von den Schwesterkünsten der benachbarten Stämme; sie hat sich auf dem üppigen und reichen Kulturboden rascher und leichter entwickelt als die andern, und hat so ihre Eigenart nicht nur ausbilden, sondern auch nach rechts und links mitteilen können. Daher die langobardischen Denkmäler ausserhalb des nationalen Machtbereiches, daher die Ausbreitung dieses Stiles bis an den Golf von Gascogne und bis über die Adria.

Es gilt nun auch die Stellung der langobardischen Plastik neben der lateinischen bezw. spätrömischen oder altchristlichen, wie auch der byzantinischen zu erörtern.

Als trennenden Hauptunterschied des langobardischen Stils von den genannten Gattungen ist der teppichartige Charakter seiner Ornamentik hervorzuheben. Ein absolutes Fehlen jeglicher architektonischer Gliederung scheidet die germanischen Werke von koaetanen Erzeugnissen der Lateiner und Byzantiner.

Keine Gesimse bekrönen die Darstellung, keine Basen rahmen den Fuss ein, und Bogen- oder Giebelarkaden scheiden nur selten das Feld in Kompartimente, wie dies in der spätrömischen Kunst gang und gäbe. Vergeblich sucht man bei den langobardischen Werken die Muschel, ein beliebtes, auch in Gallien (z. B. Jouarre) rezipiertes Motiv; vergeblich sucht man die althergebrachten und in Rom wie Ravenna, d. h. in der lateinischen und byzantinischen Kunst beibehaltenen Ornamente wie Mäander, Palmette, Palmstamm, Tannzapfen, Hohlziegel- und Gitterornamente.

Rezipiert haben die Langobarden, und zwar zunächst in den an lateinisches oder romäisches Gebiet anstossenden Geländen, nur einzelne klassische Motive: vornehmlich den Astragal, der in derselben

Funktion wie das Tau verwendet wird, dann den Eierstab, einige Rankenmotive, sowie die üblichen und einfachsten Typen des Kapitells, wie auch die senkrechte und besonders die spiralige Kannelur der Säule, rohe Giebel oder Archivolten.

Gar nichts aufgenommen haben die Langobarden aus der romäischen **Schreinerei,** die z. B. im Exarchat unter den Byzantinern vielfach und später auch in den Lagunen in Stein übersetzt wurde.

Kein einziges Motiv der Vertäfelung, die wir an byzantinischen Werken beobachten, ist in die Kunst der Germanen übergegangen.

Motive der Schreiner und Drechslerarbeit aber sind all jene Kassettierungen und gitterartigen Einteilungen, Rahmen usw., die wir an den ravennatischen Steinkanzeln des VI. uud VII. Jahrhunderts, wie auch an den analogen Monumenten zu Murano, Torcello, Grado und Venedig[1]) bis ins XI. Jahrhundert verfolgen können. — Will man den Unterschied zwischen langobardischer und byzantinischer Plastik recht klar erkennen, so vergleiche man nur eine der unten angeführten langobardischen Kanzeln mit oströmischen Werken dieser Art; hier Teppichcharakter und lauter Flächen, dort antikisierende Gliederung, Profile, Kassetten u. dgl.

Dieselben Unterschiede zeigen auch andere ornamentierte Bauteile, besonders die Chorschranken, deren Schmuck in Konstantinopel und Venedig[2]) den Charakter von Drechslerarbeit trägt, während die langobardischen Werke stets nur den Teppichcharakter zeigen.

Leisten und halbrunde Stäbe scheiden die ornamentalen Figuren auf romäischen Denkmälern; Riemen und Taue spielen diese Rolle auf den Erzeugnissen der Langobarden.

Auch der **Goldschmiedekunst** hat die Plastik der Eroberer Italiens kein Motiv entlehnt; alle die Verzierungen mit Edelsteinen[3]), die wir bei den Byzantinern finden, verschmähen die Skulptoren der Langobarden.

---

1) Vgl. die Abbildungen bei Rohault de Fleury. III. Tafel 172, 173, 174, 175, 179, 189, 193; speziell instruktiv ist die Kassettierung der Treppenbalustraden, welche den Aufstieg zur Kanzel begleiten.

2) Vgl. die Abbildungen bei Cattaneo Fig. 141, 143, 144 aus Venedig und Fig. 147 und 148—150 aus Konstantinopel.

3) Die crux gemmata kommt auf rein langobardischen Monumenten nie vor. Zwei Steinfragmente mit Nachahmung von Zellen der Goldschmiedetechnik im Museum von Pavia (Erdgeschoss) scheinen mir ostgotischen, nicht langobardischen Ursprungs zu sein.

Ausser diesen stilistischen Elementen ist eine Gruppe symbolischer Gegenstände, deren Auswahl und Darstellungsschema bereits von der altchristlichen Kunst fixiert worden war, ins Auge zu fassen.

Die Langobarden haben nur einen kleinen Teil dieser Formenwelt in ihre künstlerische Grammatik aufgenommen. Hieher gehört vornehmlich der **Weinstock,** die Weinranke und die **Traube,** alle drei sehr häufig und schon früh rezipiert. Ebenso oft reproduziert wird die Figur des sog. **Lebensbaumes,** besser gesagt die Korruption der Palmette.

Aus der symbolischen Tierwelt erfreuten sich allgemeiner Aufnahme in die langobardische Kunst nur die Figuren der Taube und des Pfauen, die Symbole der Reinheit bzw. des Friedens und der Auferstehung.

Die übrigen christlichen Embleme, die hingegen auf den lateinischen und byzantinischen, wie auch z. B. gallischen Monumenten häufig wiederkehren, sind das Christusmonogramm, das Alpha und Omega, der Siegeskranz, das Gemmenkreuz, der Kelch, Hängekronen und Leuchter. Alle diese Elemente **fehlen** bei den Langobarden entweder vollständig oder sie kommen nur ganz vereinzelt vor.

Dasselbe gilt für die Darstellung der **zwölf Lämmer,** der **zwölf Tauben** und des Hirsches; erstere Gruppen sind bis jetzt auf keinem langobardischen Werk nachgewiesen, letzteres Symbol, der Hirsch, findet sich nur ganz spärlich verwendet. Einige Male finden wir das Pfauenpaar, so z. B. Maria in Cosmedin (774—795), Bologna, Prugiasco.

Alle diese Einzelheiten zusammengefasst genügen, um den Unterschied der langobardischen und der lateinisch-byzantinischen Darstellungsthemata darzutun; die Ornamentik ist eine überwiegend germanische und die Figurenwelt, zu der sich ebenfalls eigene neue Themata, worüber näheres in dem Abschnitt über die Tier- und Menschenbildungen, gesellen, besteht aus einem anderen Bilderkreise.

Es ist daher erstaunlich, dass ein Mann wie Cattaneo, der wie keiner über eine ausgezeichnete Materialsammlung verfügt, derartige durchgreifende Unterschiede übersehen und die langobardischen Werke sämtlich als „griechisch“ bezeichnen konnte. Wie er dazu kommt, dieselben einzuteilen in Erzeugnisse des „byzantino-barbarischen“ und „italo-byzantinischen“ Stiles ist geradezu unbegreiflich. Es scheint ihm als Italiener jedes Verständnis für die germanische Formenwelt abzugehen.

Kapitel II.

Die Motive der langobardischen Plastik.

A. Nationale Elemente.

Tau und Riemen; Schlingen, Geflechte, Netze.

Die Verschlingung und der Knoten sind die Aeusserungen des primitivsten Könnens. Wie schon das kleine Kind die mannigfachsten Gebilde aus zwei Fäden herstellt, so versuchen sich die Völker schon auf der niedersten Kulturstufe im Drehen, Winden, Schlingen und Binden, gehören doch das Seil und das Netz zu den ältesten, urzeitlichen Erzeugnissen der Menschheit. Wie das Kind leichter stricken als zeichnen oder modellieren lernt, so beginnen die noch unzivilisierten Völker mit den textilen Künsten.

Diese werden nach allen Seiten hin gepflegt und ausgebildet; hat das Volk dann zeichnen gelernt, so bildet es seine textilen Kunstformen nach, steigt die Kultur noch höher, so übersetzt es dieselben in glyptischer und plastischer Bildnerei.

Die Langobarden stellen sich bald nach ihrer Festsetzung auf dem alten Kulturboden Italiens auf die letztgenannte Kulturstufe; sie übertragen die ihnen geläufigen textilen Motive in die Metallurgie und neben dieser, teilweise auch mit Vermittlung dieser, in die Steinskulptur.

So begegnen wir am Ende der römischen und beim Beginn der germanischen Herrschaft im Okzident den aus der Textilkunst geschöpften Kunstformen, die „am Beginn und am Schluss jeder grossen Gesellschaftsexistenz“ [1]) aufzutreten pflegen.

Im folgenden sollen nun die von den Langobarden erfundenen oder in ihre künstlerische Grammatik aufgenommenen Ornamentformen systematisch aufgezählt, erklärt und an Hand von Nachweisen über die Häufigkeit ihres Auftretens wie auch von Illustrationen belegt werden.

Das primitivste Gebilde der textilen Technik ist das

Tau oder Seil.

Als ornamentales Motiv kommt es schon bei den ältesten Kulturvölkern vor und erhält sich auch durch Jahrtausende.

1) Vgl. Semper, Stil I. S. 83.

In erneuten Aufschwung wurde dieses dekorative Element durch die Barbaren der Völkerwanderung gebracht; so finden wir es beispielsweise bei Denkmälern aus der Vandalenzeit in Afrika[1]), besonders aber bei den Langobarden.

Denkmäler der Steinplastik aus der Zeit der Herrschaft dieses Stammes über Italien, an denen wir das Tau nachgebildet sehen, finden sich zu Voghenza, Modena, Perugia, Rom, Bagnacavallo, Spalatro, Ventimiglia, Aix und Münster in Graubünden.

Die künstlerische Funktion des Tau's ist: einzurahmen, zu umsäumen, Felder zu trennen oder zu verbinden. Wie Anfang und Ende eines Kreises, so verschwimmt hier die Funktion des Trennens und Bindens in einander.

Eine viel weitere und weniger begrenzte Ausnützung als Ornament fanden bei den Langobarden die **Riemen.**

Dieses wichtigste Dekorationselement der Langobarden zerfällt in drei verschiedene Gruppen, von denen eine aus der Erweiterung der anderen entstanden ist. Aus der Reihung der Schlingen werden Geflechte, aus der Reihung der Geflechte werden Netze.

a) Schlingenornamente.

Die wichtigsten Formen der **Schlinge,** die aus einem Riemen ohne Anfang und Ende besteht, sind folgende:

Eine Schlinge.

1. Rundliche Schlinge mit drei kleinen Knoten: Como.

2. Schlinge, die drei kleeblattartig gestellte Knoten bildet: Rom, S. Maria in Trastevere, Locarno (Fig. 111).

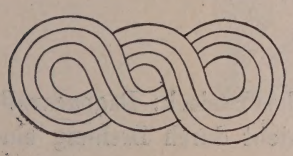


Fig. 3. Pavia.

3. Schlinge mit einfacher Drehung, in Form einer 8: Alliate, Romainmôtier (Ambo).

Schlinge mit zweimaliger Drehung: Pavia (vgl. burgundische Gürtelschnalle aus Rubigen in Bern).

Die Schlinge mit mehrmaliger Drehung werden wir unter den Geflechten wiederfinden. Hieraus entwickelt sich das Schlingengeflecht in Rom (Forum).

4. Rundliche Schlinge mit vier kleinen Knoten. Grado, Murano, Spalatro.

---

1) Zu Ain Sultan.

5. Viereckige Schlinge mit vier Eckknoten: Orvieto.

6. Die Kreuzschlinge, bestehend aus vier nach innen eingebogenen Halbkreisen, kommt zwar selten (z. B. Mailand) selbständig vor, bildet aber eines der wichtigsten Elemente der langobardischen Ornamentik in der Steinskulptur. In der Kleinkunst bietet ein Elfenbein zu Monza einen Beleg. Aus der Reihung oder Ineinanderschiebung von Kreuzschlingen entsteht das Kreuzschlingengeflecht, das wir in Como, Monza und Montmajour finden.

7. Die gedrückte Kreuzschlinge von rechteckiger Form: Como.

8. Die Dreipassschlinge besteht aus drei, analog der Kreuzschlinge einwärts gebogenen Halbkreisen: Ravenna (S. Eleucadio und S. Ap. in Classe), Assisi.

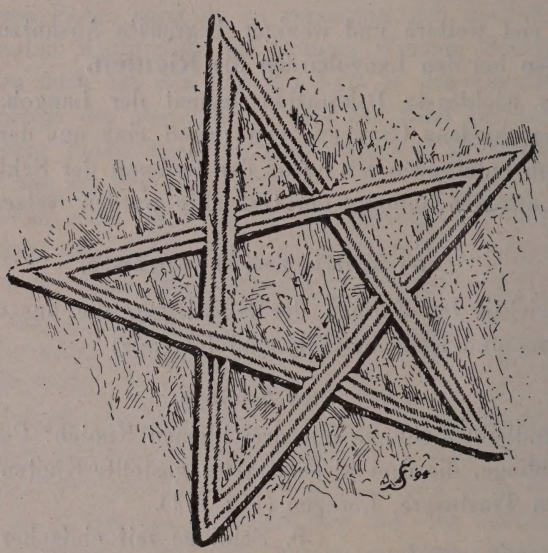


Fig. 4. Spalatro.

9. Die Dreieckschlinge bildet ein einfaches Dreieck: Bagnacavallo.

10. Die doppelte Dreieckschlinge entsteht durch Drehung einer einfachen oblongen Schlinge: Como, Rom.

11. Die Sternschlinge (Pentagramm) zeigt ein Fünfeck, an dessen Seiten sich fünf Dreiecke anlegen: Como, Spalatro (Fig. 4).

Auch in der Theotokoskirche zu Konstantinopel findet sich die Sternschlinge[1]).

1) Cattaneo. Fig. 151.

Zwei Schlingen.

12. Ineinandergeschobene Ovalschlingen. Uraltes[1]) Ornamentmotiv: Rom (S. Sabina), Sermione, Como, Orvieto, Spalatro, S. Maurice.

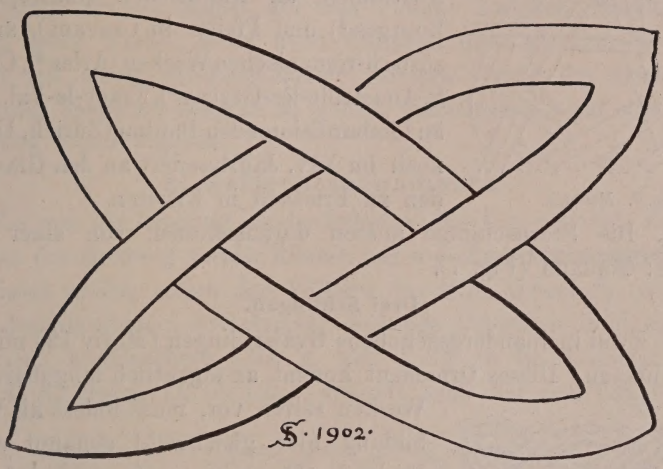


Fig. 5. Saint Maurice.

13. Dasselbe, mit fünf kleinen Ringen in den Zwischenräumen.
14. Ineinandergeschobene Viereck- und Vierpassschlingen: Villanova.
15. Ineinandergeschobene Herzschlingen: Toscanella.

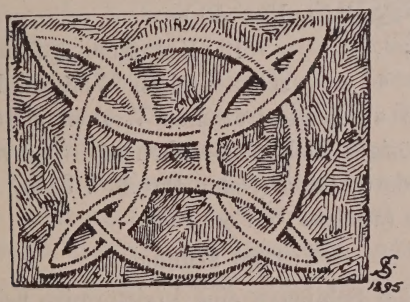


Fig. 6. Aliscamps.

16. Ineinandergeschobene Kreuz- und Kreisschlinge, d. h. Motiv 6 mit einem Kreis durchschossen. Hieraus entsteht das langobardische Kreisgeflecht und Kreisnetz, die mit Kreuzschlingen durchzogen sind.

1) Auf römischen Mosaikböden von Euren und Oberweningen; auf Fibeln in Mainz und Brüssel, auf alamannischen Gürtelschnallen in Kolmar, an merovingischer Spatha zu Stuttgart, an romanischem Kapitell des Bonner Kreuzganges, an den frühgotischen Pontifikalsitzen zu Kappel und anderwärts häufig vorkommend.

Dieses auch bei den anderen germanischen Stämmen sehr beliebte Motiv findet sich auf Elfenbeinen zu Monza und Rom[1]), häufig an westgotischen Denkmälern (Sarkophag in Aliscamps), an fränkischen (Sarkophag in Bourges [2]) und Pfeiler in Cravant), an französisch-romanischen Werken (Arles [3]), Cluny [4]), S. Aoustrille-lès-Graçay [5]), Tracy-le-Val, Basel), an lombardisierenden Bauten (Zürich, Ufenau), noch im XIV. Jahrhundert an den Glasgemälden zu Friesach in Kärnten.

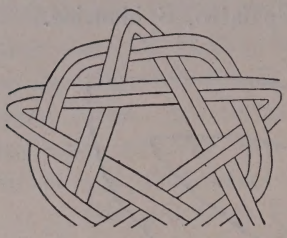


Fig. 7. Mailand.

17. Die Sternschlinge aussen durchschossen von einer Kreisschlinge: Mailand (Fig. 7).

Drei Schlingen.

18. Zwei ineinandergeschobene Ovalschlingen (Motiv 12) mit Kreis durchschossen. Dieses Ornament kommt an eigentlich langobardischen Werken selten vor, muss indess als Weiterbildung hier gleichwohl genannt werden; Mailand, Ciborium von S. Ambrogio.

Fig. 8. Regensburg.

Regensburg XI.—XII. Jahrhundert. Zum Geflecht erweitert kehrt dieses Motiv an dem Altar von Spalatro, der dem IX. Jahrhundert entstammen mag, wieder. (Vgl. Fig. 40.)

19. Kreuzschlinge mit zwei konzentrischen Kreisen, Weiterbildung von Motiv 16; ebenfalls bis jetzt an langobardischen Werken selten nachgewiesenes, aber hieher gehöriges Dekorationselement: Segovia, St. Martin XI. bis XII. Jahrhundert, Caen (Dehio-Bezold V 318), Mailand, Ciborium von S. Ambrogio (Venturi II Fig. 377).

Fünf Schlingen.

20. Fünf ovale Schlingen eine kreisförmige Kette bildend. Rom, S. Agnese fuori.

Das **Kettengeflecht** bestehend aus runden, **ineinanderfassenden Schlingen,** spielt in der langobardischen Plastik keine

1) Rambona-Diptychon abg. Venturi II Fig. 144.
2) Rohault de Fleury I, S. 163.
3) Grabplatte im Museum.
4) Blavignac, Taf. VII bis Fig. 9.
5) Bulletin monumental 1887.

Rolle; die einzigen mir bekannten Beispiele desselben zu Como[1]), Ascoli und Zürich[2]), dürften auf burgundische Einflüsse[3]) zurückgeführt werden.

Die Funktion sämtlicher Schlingenornamente beschränkt sich in der langobardischen Kunst auf das Füllen: Zwickel, Maschen von Netzen, leere Winkel, etwa auch Tympana oder einzelne Mauerteile werden mit einem Schlingenmuster verziert. Ohne die symbolische Bedeutung derselben läugnen zu wollen, verzichten wir auf eine nähere Erklärung dieser Figuren.

b) Geflechtsornamente.

Wie aus der Drehung zweier Schnüre das Tau entsteht, so bildet sich aus der Drehung zweier Riemen das sog. **Zweiriemengeflecht.**

Dieses uralte, schon den Völkern des alten Orients[4]), wie auch denen des klassischen Altertums[5]) geläufige Ornament fand bei allen Germanen, Angelsachsen (Ms. n. 876 d. IX in St. Gallen), Dänen (Mon. d. K. Gorm, IX. Jahrh.), speziell auch bei den Langobarden

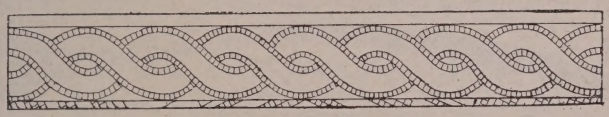


Fig. 9. Römisches Mosaik. Aus Euren.

ausgiebige Verwendung. Wir finden es in Mailand und Como, zu Valpolicella, Bagnacavallo, Modena, Ancona, Ravenna, Grado, Venedig, Parenzo, Spalatro, öfters in Rom (S. Aposteln, S. Sabina, S. Lorenzo f. l. m.) über Ventimiglia bis Arles und Vienne verbreitet. Auch an romanischen Bauten, wie z. B. Schloss Tirol[6]), Grenoble, Aix-en-Issert, Ancona, kommt das Zweiriemengeflecht vor.

Die Funktion dieses Ornaments ist: einzurahmen, zu umsäumen, zu bekrönen, etwa auch zu trennen. Ferner wird es verwendet als Belegung ornamentaler Kreuze und Geriemsel, oder es wird verschlungen zu Kreis- und Viereckknetzen[7]), wie zu andern Motiven[8]).

1) Boito La Chiesa etc., Taf. VIII.
2) Vœgelin, Taf. VII Fig. 1.
3) Burgundische Kettengeflechte z. B. in Neuchâtel, vgl. Blavignac Taf. 44 * Fig. 4 und 45 * Fig. 4.
4) Noch auf koptischen Grabstelen vgl. Gazette des B. A. Tome 71, S. 147.
5) Vgl. Semper, Stil I, S. 15 und 20.
6) Mitt. der K. K. Zentralkomm. 1868 S. XL Fig. 5.
7) Z. B. in S. Maria in Trastevere.
8) Aus Zweiriemengeflechten besteht das sog. Korbbodenmotiv.

Varianten unseres Ornaments werden gebildet, indem die Drehung fester oder lockerer gebildet wird, oder indem in die sich in letzterem Fall ergebenden Zwischenräume sog. Augen eingesetzt werden.

Unser Geflecht mit Augen findet sich z. B. in Brescia, Arles und Zürich.

Abgeleitet von unserem Geflecht ist ein Typus, der sich im VIII. Jahrhundert zu Brescia und im XII. zu Gelnhausen findet. Hier sind bei jeder Schneidung der beiden locker gedrehten Riemen Kreise eingeschoben; weitere Varianten dieses Motivs in Valpolicella und an der von lombardischen Meistern erbauten Kirche zu Wladimir [1]). Ebenfalls hieher gehören die parallelen ineinandergreifenden Riemenpaare am Portal des Grossmünsters zu Zürich [2]).

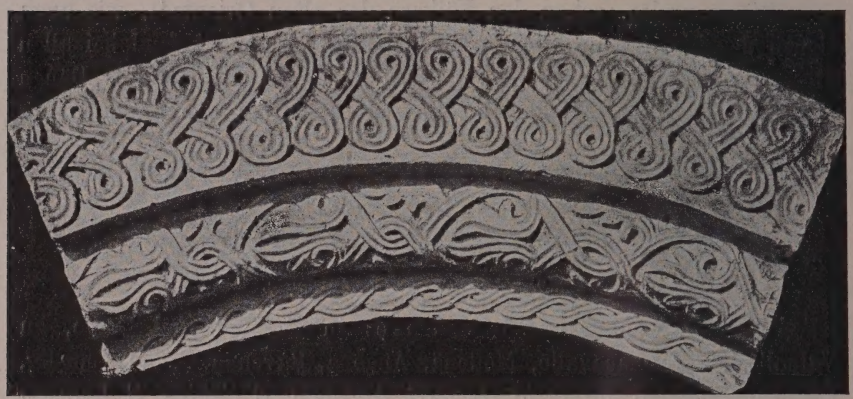


Fig. 10. Zweiriemengeflecht und Achtergeflecht.

Das **Dreiriemengeflecht** oder der **Zopf** ist ebenfalls ein allen Barbaren gemeinsames Motiv, das seit undenklichen Zeiten erfunden ist und in allen Gattungen der Kunst verwendet wird.

Langobardische Denkmäler mit diesem Zopfgeflechte finden sich beispielsweise in Albenga, Ventimiglia (vgl. Fig. 2), Rom (S. Maria in Trastevere und S. Giovanni in Laterano), am byzantinischen Ambon von Torcello, an lombardisierenden Bauteilen von Zürich und Schaffhausen.

Die Funktion dieses Motivs ist dieselbe wie oben; es wird daher später gerne an Gesimsen reproduziert [3]).

---

1) Bayet l'art Byzantin S. 279.

2) Mitt. d. antiq. Gesellschaft Zürich. B. II Heft 14, Taf. II.

3) S. Johannkapelle der Allerheiligenkirche zu Schaffhausen.

Vom **Vierriemengeflecht** gilt das bisher gesagte; es findet sich auf alamannischen Skulpturen[1]) und Grabfunden[2]), auf angelsächsischen Waffen[3]) und Miniaturen[4]) usw.

Langobardische Denkmäler mit diesem Ornamente treffen wir in San Oreste, Valpolicella, Murano, Rom (mehrfach) und Ventimiglia.

Noch in romanischer Zeit kommt dieses Motiv häufig vor, im XII. Jahrhundert z. B. auf Schloss Tirol[5]) und an den hölzernen Domtüren von Spalatro.

Fig. 11. Ventimiglia.

Auch Werke langobardischer Goldschmiedekunst zeigen etwa dieses Schema des Geflechtes[6]).

Variante: Ringlein in Zwickeln.

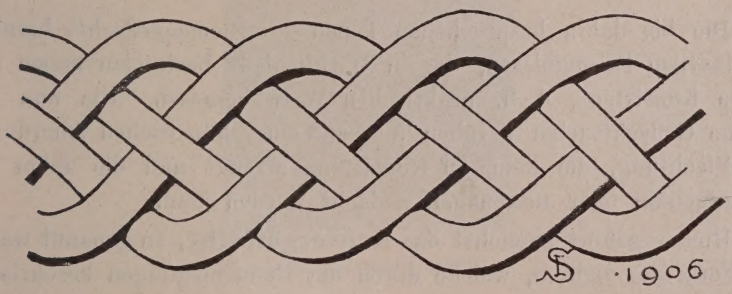


Fig. 12. Muralto.

Eine Vermischung des Zwei- und des Vierriemenmotivs findet sich in Ventimiglia: Fig. 11.

Ebenfalls sehr häufig ist das **Fünfriemengeflecht,** das in der langobardischen Kunst wie in dem fränkischen, alamannischen, burgundischen und angelsächsischen Stile vorkommt. Beispiele italischer

---

1) Zu Moutier-Grandval. Anzeiger f. Schweiz. Altertumskunde 1861, Taf. II und in Chur.

2) Im Museum zu Mainz und anderwärts.

3) Schwert von Coombe. Lindenschmidt, Handb. 220.

4) Abg. bei Pflugk-Harttung G. des M.-A. zu S. 664.

5) Mitt. der k. k. Zentralkomm. 1868, S. XL, Fig. 3.

6) Grabkreuz von Civezzano.

Zöpfe dieser Art aus der Langobardenzeit finden sich in Pavia, Brescia und Ventimiglia. Burgundische und fränkische Typen dieser Art bietet die Kathedrale von Genf und die Handschrift der Canones Einsidlenses aus dem VIII. Jahrhundert.

Nur vereinzelt tritt das **Sechsriemengeflecht,** das wir am Ziborium des Eleucadius in Ravenna vorfinden, auf.

Fig. 13. Spalatro.

Eine Weiterbildung dieses Motivs, kombiniert mit dem Dreischlingenornament, findet sich in Spalatro.

Variante: Pavia, Säule im Museo Civico.

Die bis dahin besprochenen Typen des Riemengeflechts beruhen auf textilen Erzeugnissen, die in Wirklichkeit bestanden haben und innere Konsistenz, d. h. praktischen Wert besassen. Die nun folgenden Geflechtsarten beruhen alle auf einer künstlichen Anordnung und Flechtung, die keinerlei Konsistenz erzeugt und die daher nur als aufgenäht oder aufgenagelt gedacht werden kann.

Hieher gehört zunächst das **Achtergeflecht,** so genannt wegen der Form der Zahl 8, welche durch die Riemenlegungen beschrieben

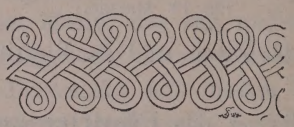


Fig. 14. Mailand.

werden. Wer dieses Gebilde ansieht, merkt sofort, dass, wenn man an einem analog gedrehten Riemengeflecht zöge, dasselbe vollständig die Form verlieren würde; das Motiv ist uralt und findet sich schon auf einem assyrischen Zylinder von Aïdin (Paris), einem alamannischen Silberblech von Seengen (Zürich) usw.

Das Achtergeflecht kommt in mehreren Variationen in der langobardischen Kunst vor: a) einfach in Pavia, Mailand, Ravenna, Venedig,

Germigny-les-Près (801—806), Nocera (Schwert im Thermenmuseum Rom), Zürich, Genf; b) doppelt: Mailand, Como, Ventimiglia (Fig. 15), Rom; c) gemischt, d. h. von der einfachen in die doppelte Führung

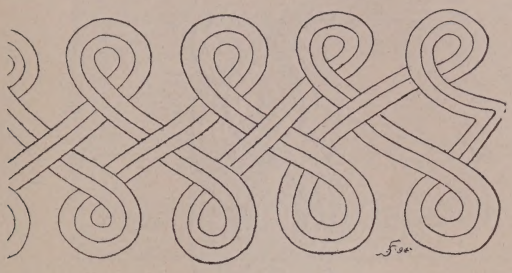


Fig. 15. Ventimiglia.

übergehend in Mailand[1]); d) kompliziert, Chorstühle des XIII. Jahrhunderts zu Spalatro (Fig. 16).

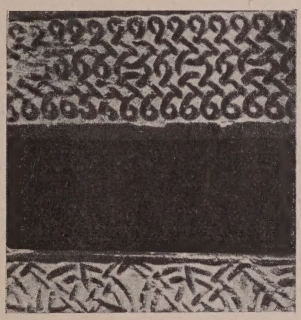


Fig. 16. Chorstühle, Spalatro.

2. Das **Kreisgeflecht** ist eine Variante des Zweiriemengeflechts, die sich von letzterem dadurch unterscheidet, dass die Flechtung

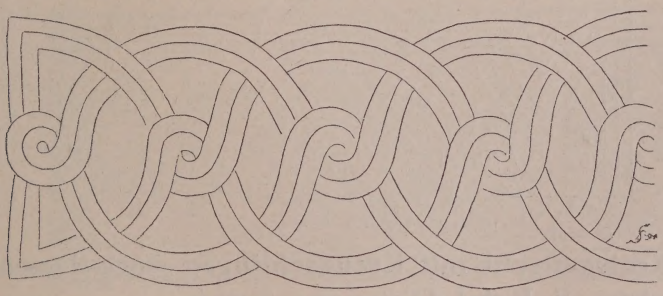


Fig. 17. Ventimiglia.

1) Kanzel von S. Ambrogio. Vergl. Fig. 14.

gelockert ist und bald kleine, bald grosse Kreise abwechselnd beschreibt. Bagnacavallo, Rom (S. Clemente a. d. Coelius), Berlin (K. F. M.).

Hieraus entwickelt sich das später zu nennende Kreisnetz.

Fig. 18. Pavia.

Eine Variante mit knotenbesetzten Kreisen auf dem Kreuzfragment des forum Romanum [1]).

3. Das **doppelte Kreisgeflecht** entsteht durch Ineinanderschiebung von zwei Kreisgeflechten obiger Art. Ventimiglia, Aquileja, Mailand, Segovia, Rom (S. M. in Cosmedin 774—795).

4. **Gesäumtes Kreisgeflecht,** entspricht dem Typus 2, ist aber umrändert. Como.

5. **Gesäumtes doppeltes Kreisgeflecht,** wie Typus 3, aber umrändert. Como.

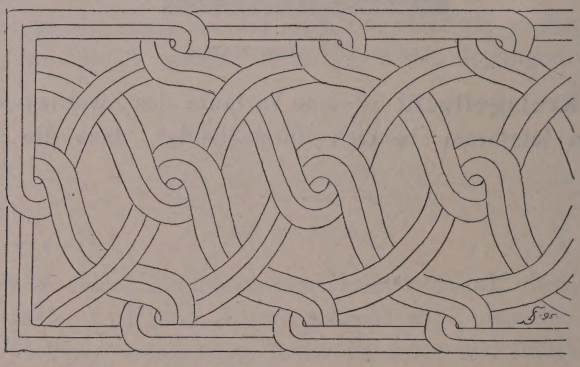


Fig. 19. Como.

6. **Kreisgeflecht mit Kreuzschlingen** durchschossen. Mailand, Spalatro, S. Michel d'Entraigues, Segovia.

1) Abg. Cattaneo S. 175.

7. Dasselbe **gesäumt.** Wae.
Hieraus entwickelt sich das Kreisnetz mit Kreuzschlingen.

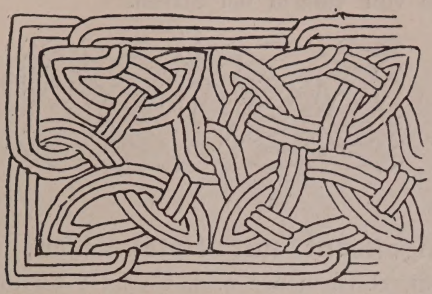


Fig. 20. Wae.

8. **Kreisgeflecht mit Rautengeflecht** durchschossen. Ventimiglia, Albenga, Cattaro, Venedig, Avignon, Genf, Zürich, Pavia (Grabstein d. Senator).

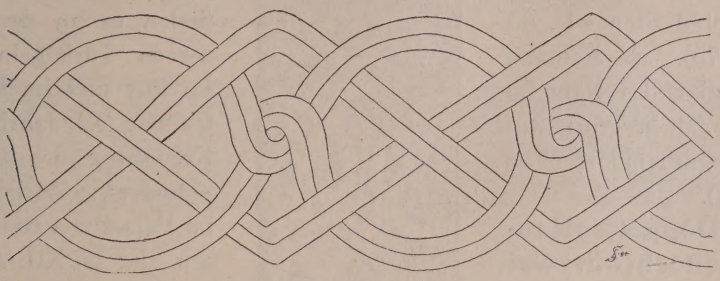


Fig. 21. Ventimiglia.

Variante: Mit Punkten in den ovalen Zwischenräumen.
Variante: Auch das Rautengeflecht hat Knoten: Silberblech, Sitten.

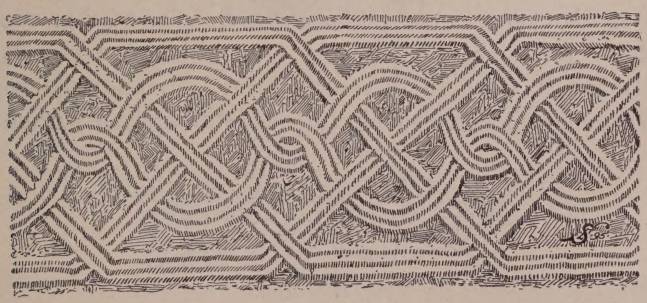


Fig. 22. Ravenna.

9. Dasselbe **gesäumt.** Ravenna, S. Apollinare in Classe.

Eine Weiterbildung, zusammengesetzt aus dem doppelten Kreisgeflecht (Nr. 3), dem Rautengeflecht (Nr. 10) und Wellenlinien finden wir in der Kirche von Valeria bei Sitten.

Fig. 23. Valeria.

10. **Rautengeflecht mit Halbkreisen,** die nach aussen geöffnet sind. Rom, S. Clemente a. d. Coelius; Ravenna, S. Apollinare in Classe und S. Pietro; Venedig[1]); Spalatro. Žažvić (Kroatien); Kreuz im Museo Civico Bologna.

11. **Rautengeflecht mit Ringen** durchschossen. Schottland (sculpted Stones II. 65 und 75). S. Maurice, Reliquiar des Nantelm XIII. Jahrh. Variante: Schwarzrheindorf (Ebe p. 85).

Fig. 24. Le Puy.

12. **Doppeltes Rautengeflecht mit zwei Ringen.** Sarkophagdeckel, gef. im Kreuzgang des Seminars, Venedig.

Dieses spätlangobardische Motiv hat sich in der Folge in die romanische Kunst aller Länder verbreitet. Wir finden es an den hölzernen Türflügeln von Le Puy und La Voute-Chilhac (XI. Jahrh.) im Kreuzgang des Grossmünsters in Zürich und im Palast von Gelnhausen, der im XII. Jahrh. durch einen Kaiser, dessen verschiedenartige Beziehungen zur Lombardei die Herkunft des Ornaments noch besonders erklären, erbaut wurde. Dohme[2]) sieht in dieser Skulptur „orientalische Einflüsse"!

13. Dasselbe mit sich überschneidenden Halbkreisen. Zürich. Fig. 25.

Fig. 25. Zürich.

1) Sarkophag aus Venedig in Berlin.
2) Deutsche Baukunst, S. 113.

14. **Rautengeflecht** mit einwärts geöffneten Halbkreisen gesäumt. Lund XII. Venedig, Sarkophagdeckel gef. im Kreuzgang des Seminars.

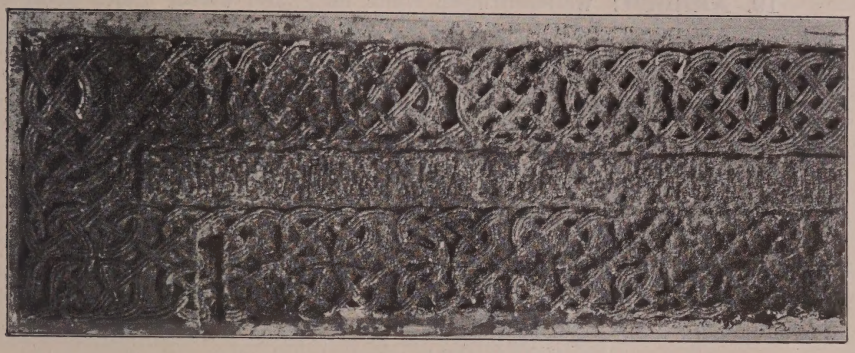


Fig. 26. Venedig.

15. Dasselbe mit nach innen geöffneten Halbkreisen. Brescia und Reliquiar von Chur[1]), Granson, Lund.

Fig. 27. Granson.

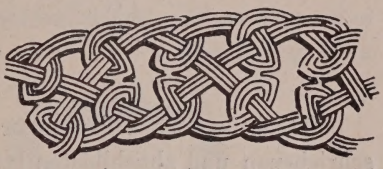


Fig. 28. Lund.

16. Variante desselben Typus: statt Halbkreisen nur hackenförmige Schlingen. Cividale.

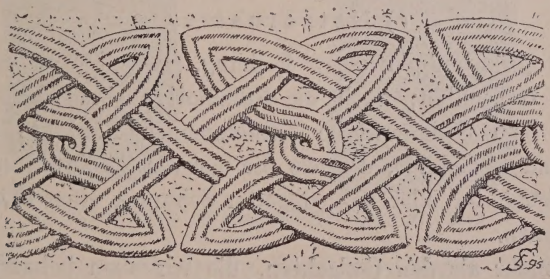


Fig. 29. Spalatro.

17. Variante zu Typus 2: die Halbkreise stossen, sich verknüpfend, zusammen. Spalatro.

---

1) Schöne Abbildung bei Gosse, Souvenirs d. Danemark S. 58; Haupt-Tafel XLVI.

18. Variante zu Typus 2: statt eines Rautengeflechts findet sich nur **eine** Zickzacklinie, an deren Brechungen nach auswärts geöffnete Halbkreise sitzen. Brescia. Žažvić.

19. **Ähnlich:** wellenförmige Linie mit nach **einer** Seite geöffneten Halbkreisen besetzt; in praxi nichts als ein mit lockeren regelmässigen Knoten besetzter Riemen. Porto, Assisi, Pola.

20. Komplikation desselben Motivs: Spalatro, Chorstühle des XIII. Jahrhunderts.

21. **Kompliziertes Geflecht,** bestehend aus Kreuzlinien und Kreuzschlingen, Mailand.

22. **Kompliziertes Geflecht,** bestehend aus einer Kombination von Typus 4 und Typus 10. Rom, S. Maria in Trastevere [1]).

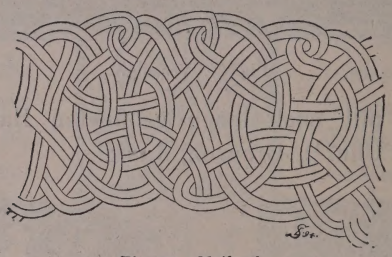


Fig. 30. Mailand.

23. Geflecht aus den unter Typus 15 der Schlingenornamente beschriebenen und abgebildeten **Herzschlingen** bestehend. Toscanella.

24. Lockeres Geflecht. Aquileja.

25. Verwildertes Geflecht, dessen Riemen sich astartig teilen. XI. Jahrhundert. Rom, S. Lorenzo f. l. m [2]).

c) Netzornamente

entspringen grösstenteils einer Reihung, Erweiterung oder Kombination von Geflechten; auch die Netzmotive sind nicht als Kopien wirklicher, dem Seilergewerbe entnommenen Produkte aufzufassen. Vielmehr sind es Gebilde, die wie die meisten Schlingen und Geflechte nur als aufgenähter oder aufgenagelter Schmuck einer Fläche gedacht werden können.

Noch mehr als den Geflechten, die wir oben behandelt, kommt den Netzmotiven der Charakter und die Funktion der Flächenbekleidung und Bedeckung zu. So werden mit Netzen vorwiegend die grossen

1) Abg. Rohault de Fleury III, Taf. 237, obere Ecke rechts.
2) Abg. Cattaneo, S. 178.

Platten der Chor- und Altarschranken und die Altarfronten selbst verziert. In lombardisierenden Werken der späteren Zeit bekleidet das Netz etwa auch andere Bauteile, Portalleibungen[1]), Säulen[2]) und Kapitelle[3]).

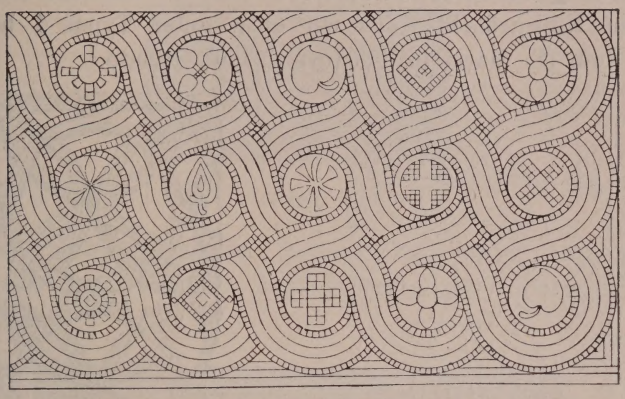


Fig. 31. Netzwerk. Römisches Mosaik.

Die verschiedenen Arten der langobardischen Netzmotive sind die folgenden, wobei ich vorausschicke, dass unsere Anordnung etwa

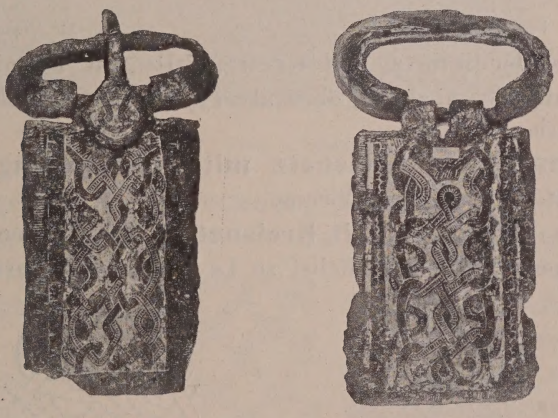


Fig. 32. Netzwerk auf burgundischen Schnallen. Bern.

der Chronologie entspricht, indem die erstgenannten die älteren, die letztgenannten die späteren Abarten repräsentieren.

---

1) So am Grossmünster in Zürich vgl. Fig. 32.
2) Z. B. in Elne bei Perpignan Viollet-le-Duc Arch. III, 497.
3) Chamalière (Haute-Loire) und Genf, St. Pierre.

1. Das **Kreisnetz** ist eine Weiterbildung des oben unter Typus 2 aufgeführten Kreisgeflechts. Ventimiglia, Albenga, Mailand, Rom (S. M. in Cosmedin 774—795).

2. Das **gesäumte Kreisnetz** entsteht aus der Reihung des gesäumten Kreisgeflechts, das wir oben unter Typus 4 beschrieben haben. Rom (S. Maria in Trastevere) und Orvieto.

Fig. 33. Mailand.

Fig. 34. Vienne.

3. Das **Kreisnetz mit Kreuzschlingen** ist nichts als die Weiterbildung des analogen oben als Typus 6 aufgeführten Geflechts. Mailand, Arles, Pavia.

4. **Gesäumtes Kreisnetz mit Kreuzschlingen durchschosssen.** Como, Rom, Vienne.

5. Das **Kreisnetz mit Kreisnetz** durchschossen, findet sich nur auf einem fränkischen Relief zu Le Puy in der Auvergne.

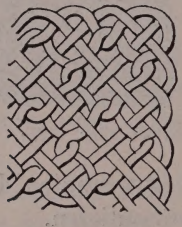


Fig. 35. San Oreste.

Fig. 36. Como.

6. Das **Kreisnetz mit Gitter** durchschossen ist wiederum eine Weiterbildung des Kreisgeflechts mit Rauten, das wir oben als Typus 7 kennen lernten. Como, San Oreste.

Das Kreisnetz, dessen einzelne Kreise jeweilen mit vier Knoten besetzt sind, kommt auf einer Platte des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin vor.

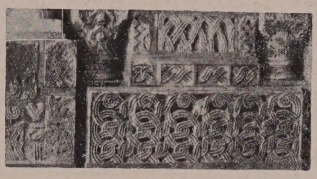


Fig. 37. Le Puy. Museum.

7. Das **Schlingennetz** besteht aus ineinandergeflochtenen Schlingen, die bald Rauten-, bald Viereck-, bald Dreieckform annehmen. Como.

Fig. 38. Rom, S. Sabina.

8. Das **gesäumte Viereckknetz** unterscheidet sich von dem analogen Kreisnetz nur dadurch, dass die Zwischenräume und Lücken die Form von Vierecken und Kreuzen annehmen. (Rom S. Maria in Trastevere), Mailand, Grado[1]), Spalatro, Santa Maria in Cannapara, Münster in Graubünden.

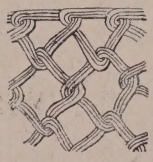


Fig. 39. Como.

9. Ein **Viereckknetz,** das dem Typus 6 ähnelt, aber von verschiedener Struktur ist, finden wir am Portal des Grossmünsters in Zürich; analoge Netze in Elne und Chamalière (XII. Jahrhundert).

---

1) Wie Cattaneo S. 58 dazu kommt, das Fenster von Grado, dessen Verzierung in dem ausgesägten Viereckknetz besteht, ins VI. Jahrhundert — ein Druckfehler ist ausgeschlossen — zu setzen, ist mir unerklärlich; unser Motiv kommt sonst nur im VIII. und IX. Jahrhundert vor.

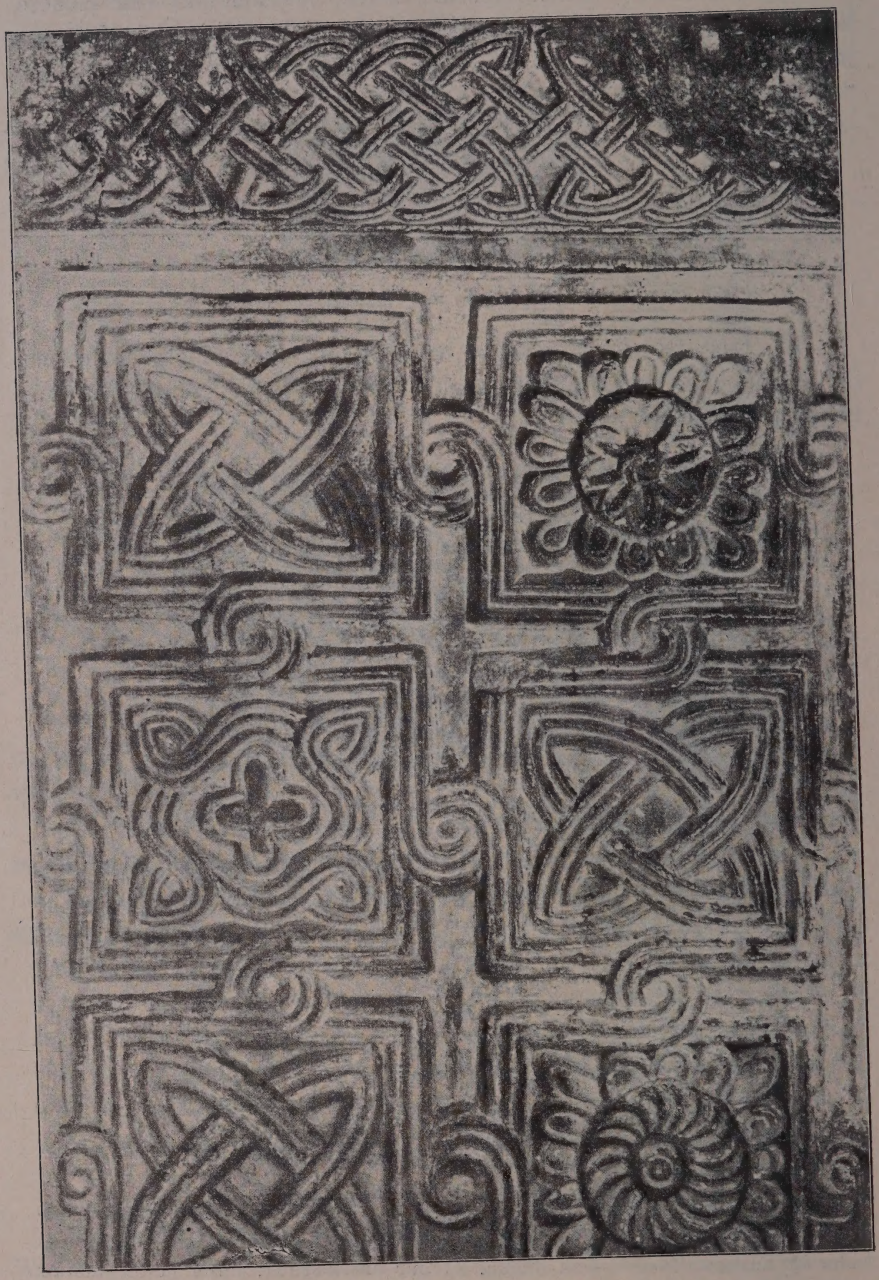


Fig. 40. Spalatro. Gesäumtes Viereckнetz. Relief der Cancelli.

10. Ein **Gemisch** von Kreis- und Viereckenetz bietet eine Platte des Berliner Kaiser Friedrich-Museums; die Kreise und Vierecke alternieren in fünf Zeilen so, dass niemals gleiche Figuren neben- oder

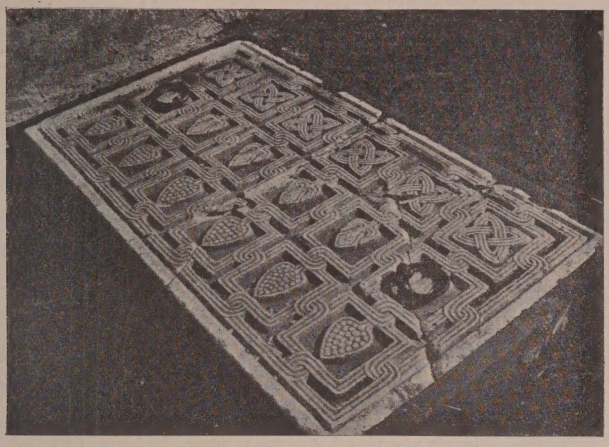


Fig. 41. Münster in Graubünden. Gesäumtes Viereckenetz.

übereinander erscheinen. Alle sind mit Ornamenten (Kreuzen, Feuerrädern, Kürbisblumen, Rosetten) gefüllt.

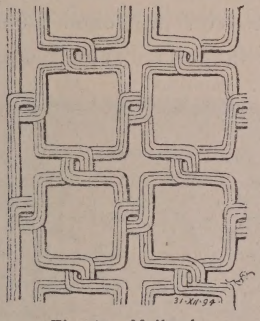


Fig. 42. Mailand.

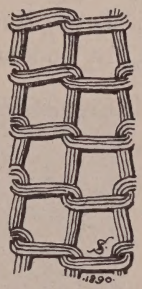


Fig. 43. Zürich.

11. **Kompliziertes,** mit dem Geflechtsmotiv 15 verwandtes **Kreis- und Gitternetz.** Mailand.

12. Variante von Typus 9. Venedig.

13. **Gitternetz,** ähnlich dem in Typus 5 vorkommenden Motiv; die Kreuzungen der Riemen sind jeweilen wie bei einer Variante (Brescia-Gelnhausen) des Zweiriemengeflechts mit Kreisen besetzt. Genf, St. Pierre.

14. **Kreisnetz** gesäumt und von krummen Riemen durchflochten. Mailand.

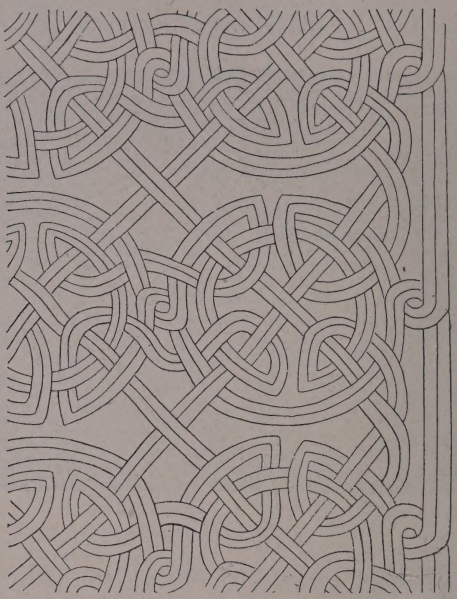


Fig. 44. Mailand.

15. Kompliziertes, aus Kreisen und konzentrischen Ovalen gebildetes Netz; dieses Motiv scheint von italischen Denkmälern inspiriert zu sein, ist indessen keine langobardische Komposition mehr.

Fig. 45. Rom. S. Sabina.

Kaiserpfalz zu Wimpfen am Berge (XIII. Jahrhundert)[1]; dasselbe gilt von dem geperlten Netzmotive zu Regensburg[2].

1) Abg. Dohme a. a. O. S. 114.
2) Dehio-Bezold V, Taf. 357.

16. **Doppelriemennetz** mit quadratischen Maschen. Das ganze Ornament wird nicht aus einfachen Riemen, sondern aus Zweiriemengeflechten gebildet. S. Maria in Valle, Cividale (Baptisterium).

17. Dasselbe mit **rechteckigen** Maschen. Toscanella, Rom (S. Sabina).

Fig. 46. Venedig.

Wie aus dieser Zusammenstellung, welche einen Versuch darstellt, die Ornamentmotive technologisch zu sondern und zu erklären, erhellt, sind die langobardischen Riemenmotive organische Gebilde und unterscheiden sich dadurch von den wirren unlöslichen Riemenknäueln und Bandverschlingungen der übrigen Barbaren.

Auch fehlen bei den langobardischen Ornamenten der Steinplastik überall jene phantastischen Schlangenfiguren und die in Tierköpfe[1]) auslaufenden Bänder, die uns in der nordischen Kunst an allen Monumenten entgegentreten.

Nur in der Kleinkunst der Langobarden finden wir Versuche, Ornamente und Tierköpfe zu vereinigen; hieher gehören die Sargbeschläge von Civezzano, einige andere Bodenfunde, ferner die Rückseite des elfenbeinernen Einbandes zu Monza, der mit durchbrochenen Ranken und Riemenornamenten, die in Köpfe zusammenlaufen, versehen ist. In keinem Fall aber darf dieses Denkmal als ein Erzeugnis rein langobardischer Technik angesehen werden.

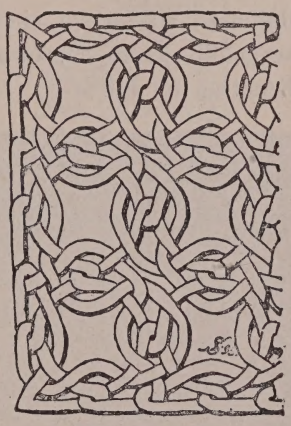


Fig. 47. Mailand.

Die Miniaturen der Manuskripte zeigen uns analoge Tier- und Ornamentbildungen, wie bei den Iren und Franken, d. h. allgemein barbarische Eigentümlichkeiten, die keine Stammescharaktere prononzieren.

d) Verschiedene Ornamente.

Einzelne **Perlen,** eingestreut in leere Zwickel, kommen da und dort vor. (Monza, Ravenna.)

Kreisförmige **Ringe** und Ringlein kommen als Füllfiguren häufig auf langobardischen Skulpturen vor. (Beispiele in Ventimiglia, Mailand.)

---

1) Pflanzenornamente, die in Tierköpfe auslaufen, sind bei den Langobarden ebenfalls ganz exzeptionell.

Als **Korbboden** bezeichnen wir der Kürze halber ein rundes Geflecht, wie es im Lateran vorkommt (Dehio I. 30), das durch einen von radialen Seilen oder Riemen eingespannten Viereckrahmen Konsistenz erhält. Die radialen Riemen vereinigen sich innerhalb des

Fig. 48. San Oreste. Venedig (M. Civico).

Fig. 49. Como.

Rahmens wieder zu einem Kreise. Die Zwickel und Lücken werden ausgefüllt durch herzförmige Blätter, durch stilisierte Lilien, Blumen, Rosetten u. dgl.

Fig. 50. Korbboden. Rom, S. Sabina.

Wenn es ein Ornament gibt, auf dessen Erfindung zwei Personen oder Völker nicht unabhängig kommen, so ist es dies. Wer bei den Schlingen, Geflechten und Netzen behauptet, sie können an verschiedenen Orten und zu verschiedener Zeit erfunden worden sein, wird bei dem Korbbodenornament zugeben, dass es mit diesem eigentümlichen Motiv eine andere Bewandtnis hat.

Wir finden den Korbboden an echt- und reinlangobardischen Werken der Plastik zu Como, Mals und San Oreste bei Narni; genaue Reproduktionen desselben kommen in Rom, in S. Maria in Trastevere, in Bordeaux und Berlin (K. F. M.) vor. In später Zeit wurde es auch in Venedig[1]), Murano und Castel Sant' Elia[2]) wiederholt, und in abgeleiteter Form kehrt unser Motiv wieder zu Aquileja[3]). Eine vereinfachte Form ohne Rahmen findet sich im Lateran[4]).

Überall ist die Komposition dieselbe; sie weicht nur darin ab, dass der äussere Kreis bald aus einem einfachen Riemen, bald aus einem Zweiriemengeflecht besteht; ersteres ist in San Oreste und Bordeaux, letzeres in Como und Rom der Fall. Ein weiterer Unter-

Fig. 51 und 52. Marmorfragmente aus S. Benedict in Mals.

schied liegt ferner darin, dass der quadratische Rahmen bald horizontal auf einer Seite, bald über Eck steht. In Como und San Oreste, also auf unbestreitbar langobardischen Werken steht der Rahmen auf einer Ecke, in Rom und Bordeaux auf einer Fläche. Komplizierteres Schema: S. Sabina (Fig. 50).

Ein weiteres nationallangobardisches Kunstelement sind die bereits erwähnten **Krabben.**

Es sind dies Hacken, die bald die Form eines Schiffschnabels, bald die eines lituus oder pedums annehmen und dicht nebeneinander gereiht sind. Ihre dekorative Funktion ist, einen Bogen oder Kreis, einen Giebel oder eine Fläche (Žažvić) zu bekrönen.

Das Krabbenmotiv, dessen rein langobardische Erfindung kaum bestritten werden kann, haben wir beinahe nur an italischen Mo-

1) Cattaneo, Fig. 42.
2) Ambo. abg. Rev. Encyclopéd. 1899. S. 200.
3) Gosse, St. Pierre S. 58 (nach Fleury).
4) Dehio-Bezold I, Taf. 30. Fig. 3.

Fig. 53. Krabben, einen Bogen krönend. Rom, S. Sabina.

numenten gefunden. Es ist verwendet an Werken der Steinplastik zu Albenga, Toscanella, vielfach in Rom (S. Aposteln, S. Lorenzo f. l. m., Campo Vaccino, S. Giovanni in Laterano, S. Alessio, S. Maria in Trastevere usw.). Ferner in Valpolicella, Bagnacavallo, Sermione, Aosta, mehrfach in Ravenna, Torcello, Grado, Cividale, Zara[1]), Brescia, Münster und Berlin (K. F. M.). Das einzige französische Beispiel findet sich in La Charité[2]). Nachklänge der Krabben bieten uns zahlreiche, in Evangelien-Handschriften des Frühmittelalters gemalte Kanonestafeln.

Paarweise gestellte Krabben, die einem doppelten Bischofstabe gleichen, bilden das Charakteristikum der langobardischen Kapitelle, kommen aber auch sonst vielfach, z. B. am sog. Palast Theodorichs zu Ravenna, zu Muralto und zu Ascona (Museum Locarno) vor.

Dass unser Ornament aus dem uralten Motiv der Welle entstanden sei, ist nicht wahrscheinlich; letztere findet sich in ähnlicher Funktion nur an einem nicht rein langobardischen Monument, dem Ziborium von S. Domenico in Bologna[3]).

Fig. 54. Krabben, horizontal laufend.

Verwandt mit der Krabbe, weil wohl aus derselben Technik, nämlich der Metallurgie, entsprungen, ist das Ornament der **Spirale.**

Selbständig kommt dieses Motiv bei den Langobarden selten vor; eine schneckenförmige Spirale findet sich als Füllfigur zu Orvieto. Häufig dagegen tritt dieses Ornament als Ansatz von Kreuzen und am Fuss der Palmetten auf. Dass die Kreuze aus der Metallurgie

1) Von Rivoira p. 231 ins Jahr 812 datiert.

2) Dehio-Bezold V. Taf. 316, Fig. 9; nach der Innenseite des Bogens gewendet, begleiten Krabben romanische Bogen zu Noyon.

3) Abg. bei Cattaneo, Fig. 53.

zu stammen scheinen, ist oben wahrscheinlich gemacht worden; die Spiralansätze bestätigen dies. Spiralenpaare, s-förmig, zieren einen Sturz und einen Bogen zu Cividale.

Typische Beispiele für das Vorkommen der Spirale an langobardischen Kreuzen finden sich zu Toscanella, Villanova, mehrfach in Rom S. Agnese f. l. m.; S. Lorenzo f. l. m., Campo Vaccino und S. Sabina, mehrfach in Ravenna S. Ap. in Classe, ferner in Venedig (Museum), Parenzo und Torcello. Auch ein lombardisierendes Relief[1]) zu Narbonne zeigt unser Motiv.

Verschwiegen darf indessen nicht werden, dass Kreuze mit Spiralenden auch bei andern Völkern germanischen Stammes häufig plastisch reproduziert wurden, so beispielsweise bei den Iren[2]).

Als Ranke weitergebildet finden wir das Spiralmotiv zu Libarna und mit Perlen versehen zu Ventimiglia; auch an Kapitellen findet es gelegentlich Verwendung[3]).

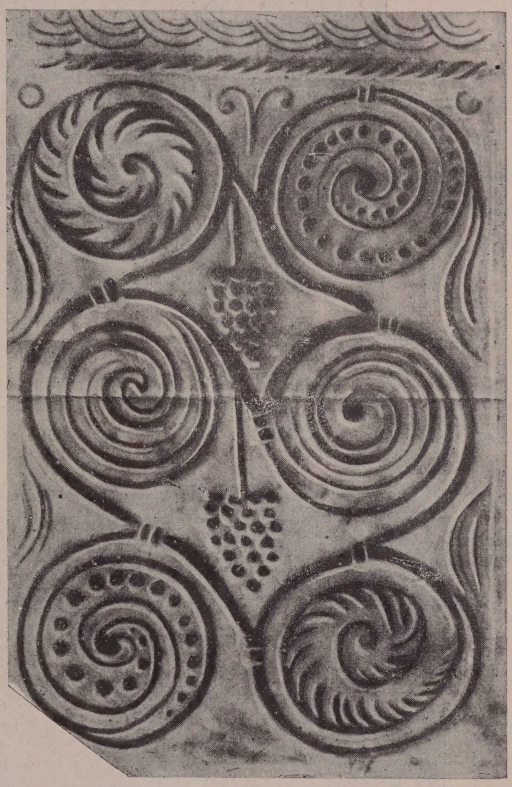


Fig. 55. Spiralrankennetz. Ventimiglia.

Selten ist die **Kürbisblume,** Aosta, Sermione, Berlin (K. F. M., Fig. 71).

Eine barbarische Füllfigur ist die **Lilie,** in ihrer Bedeutung kaum kenntlich; Beispiele finden sich sehr zahlreich in Como, Voghenza (j. Ferrare), S. Oreste, Orvieto, Sermione, Rom und von Ventimiglia bis nach Murano, Chur, Münster, Muralto, Berlin (K. F. M.).

---

1) Abg. Fleury.
2) Abg. Gosse Souv. du Danemark, S. 41. Grabstele von der Insel Man.
3) Vgl. Cattaneo, S. 161.

Im ersten Kapitel, wo der Ursprung der langobardischen Ornamentik behandelt ist, fand das **Ankerkreuz** bereits Erwähnung. Es ist dies eine Art offener Blume, deren Kern aus einer Rosette

Fig. 56. Spiralranke. Ventimiglia.

besteht, an welchen sich kreuzförmig acht paarweise geordnete Blumenblätter anlegen. Diese ankerförmig gebogenen Blumenblätter

Fig. 57. Ankerkreuze. Ventimiglia.

pflegen meist mit Perlen besetzt zu sein, und aus diesem Grunde bezeichnen wir das Ornament lieber als Ankerkreuz, denn als Kreuzblume; sind doch Perlen wohl bei einem Kreuz, nicht aber als Bele-

gung einer Blume am Platz. Das Ankerkreuz, wie es unter Fig. 57 abgebildet ist, findet sich häufig auf rein langobardischen Werken der Plastik, so in Albenga, Ventimiglia, Rom (Sabina), Marseille und Aix. An lombardisierenden Denkmälern finden wir es z. B. in Avignon, Murano und Cividale.

B. Übernommene Elemente.

Neben den bis dahin geschilderten nationalen Elementen, die auf germanischer Erfindung beruhen, hat die langobardische Kunst eine Anzahl Kunstformen älterer Kulturen rezipiert und vielfach verwendet.

Dieselben entstammen teilweise der antiken, d. h. der griechisch-römischen, teilweise der altchristlichen, einige wenige vielleicht auch der byzantinischen Kunst. Die Langobarden haben deren Formen indessen nicht immer sklavisch nachgebildet, sondern nach ihrem Geschmack stilisiert, vereinfacht — und barbarisiert.

Rein langobardische Monumente zeigen keine derartigen Kunstformen; die grosse Klasse der Mischbildungen aber, die unter der Herrschaft der nationalen Könige entstanden sind, bieten uns eine Anzahl von fremden Motiven, die ihres Hervortretens halber Erwähnung verdienen.

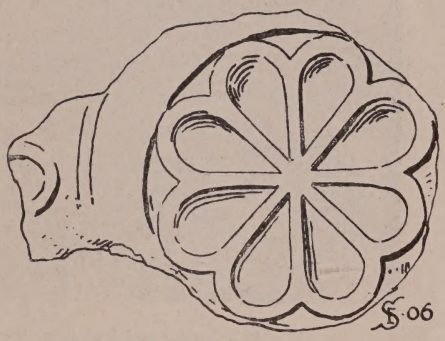


Fig. 58. Rosette. Stucco, Disentis.

Der **Zahnschnitt** findet sich an einer Archivolte von Muralto.

Der **Astragal** kommt in derselben Funktion, wie das langobardische Tau in folgenden Städten an Denkmälern der Plastik vor: Pavia, Bologna, Brescia, Villanova, Spoleto, Cividale, Cattaro, Aquileja.

Den **Eierstab** finden wir in verzerrter Reproduktion zu Valpolicella, Cividale, Muralto.

Die **Rosette,** in ähnlicher Form, wie sie schon von Assyrern, Persern, Griechen und Römern gebildet wurde, tritt sowohl bei Byzantinern als Langobarden, wie auch in der romanischen Kunst auf.

Beispiele in Italien finden sich von Valpolicella bis Pavia, Albenga, Ventimiglia, Marseille und Aix und von Muralto und Villanova bis Capua, zwölfblättrig: Pavia.

Die langobardische Rosette tritt besonders gern als Füllung von Kreisnetzen auf, während sie bei den antiken Kulturvölkern[1]) meistens gereiht vorkommt; letztern Charakter behält sie auch in der Romanik[2]); sie ist oft mit, oft ohne Kern, mit vier, fünf, sechs, meist aber mit acht Blättern dargestellt. (Vier Formen in S. M. in Cosmedin 774 bis 795.) Elfblättrig in S. Sabina, neunblättrig in Cividale. Oft sitzt sie auf runder Scheibe oder ist von einem Kreise eingerahmt (ebenda und S. Sabina in Rom 795—816).

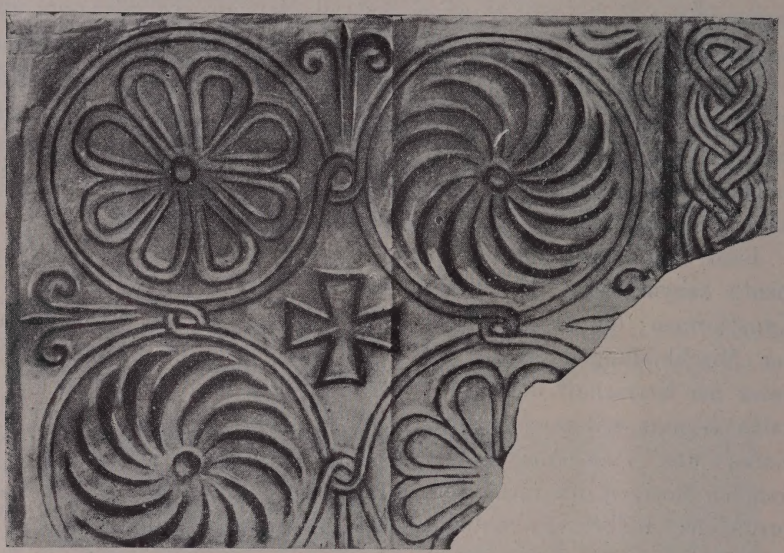


Fig. 59. Rosette und Radblume (Feuerrad) in Kreisnetz. Ventimiglia.

Der langobardischen und byzantinischen Kunst gemeinsam ist das Motiv der **Radblume.** Die eigentümliche Form dieses Ornaments beruht darauf, dass die zahlreichen Blätter dieser Rosette sämtlich halbkreisförmig sich aneinander- und aufeinander legen, als ob die Blume durch rasche Drehung diese Gestalt erhielte; sie ist schon mit dem Feuerrad verglichen worden[3]).

Unsere Figur findet sich an byzantinischen Denkmälern Syriens z. B. in Mudjeleia, besonders zahlreich aber an italischen Werken des Frühmittelalters. Bemerkenswert ist, dass das Motiv an Skulpturen

1) Chorsabad, Balawat, Persepolis.
2) Beaune. Im Netz: Zürich, achtblättrig.
3) Michel I p. 386 nennt sie soleil tournant.

rein nationalen Stiles vorkommt, wir glauben daher, es sei germanischen Ursprungs. Immerhin kann aber die Priorität der langobardischen Monumente vor den syrischen nicht bewiesen werden und aus diesem Grunde reihen wir die Radblume hier ein.

Wir finden sie z. B. in Valpolicella, Mailand, Ventimiglia, Aosta, Marseille, dann in Porto, Villanova, Cividale, Murano, Rom (S. Sabina), S. Maria Antica (705—707) und Berlin (K. F. M.).

Fig. 60. Transformation der Ranke.

Ähnlich der Radblume ist die **Radranke**[1]) gebildet; diese entsteht aus der Barbarisierung der antiken vegetabilischen Ranke. Beispiele: Bologna (Kreuz im Museo Civico), Sarkophag in Ravenna.

Die Blätter (drei oder vier) ziehen sich bei langobardischen Arbeiten einwärts und gleichen den Speichen eines Rades oder den Flügeln einer Schraube. In die Mitte wird dann mit völliger Verkennung des ornamentalen Charakters und vegetabilischen Ursprungs des Rankenmotivs ein kreisförmiger Kern (vgl. Fig. 60 und 61) eingesetzt. So entsteht ein Ornament, das eher aneinandergereihten Rädern als Ranken gleicht.

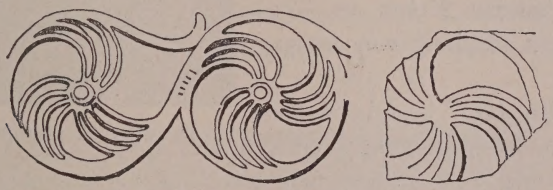


Fig. 61 und 62. Aix und Tours.

Die Stufenleiter dieser Entwicklung bilden folgende Typen: Modena (Ambon); Toscanella, S. Maria Maggiore; Ravenna, Fragment im Pal. Rusponi; Ventimiglia, Fragment im Baptisterium; Monza, Tafel im Cimitero antico des Doms; Aix, Kreuzgang von S. Sauveur; Tours, Fragment aus S. Martin[2]); Vienne, Fragment in S. Pierre[3]).

---

1) Von André Michel Histoire de l' Art I p. 397 als Hélice bezeichnet und wie die Radblume als syrische Kunstform ausgegeben.

2) Von Fleury II zu pl. 123 ins V. Jahrhundert (!) gesetzt; in der Tat aus dem VIII. oder IX. Jahrhundert.

3) Abg. Michel I Fig. 188.

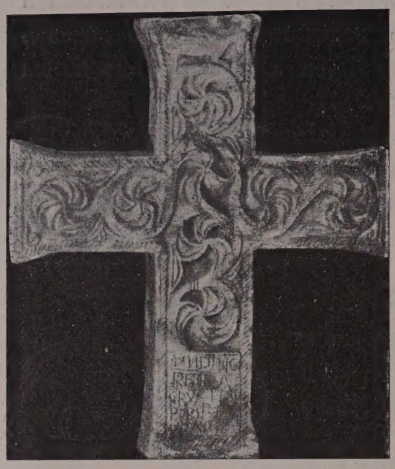


Fig. 63. Radranke. Bologna.

Die Entstehung der Radranke ist typisch für die Entwicklung mancher barbarischer Kunstformen; an Hand dieser Stufenleiter dürften manche Elemente der romanischen Plastik ihre Erklärung finden.

Eine Weiterbildung, bestehend aus einem baumartig stilisierten Radrankennetz, findet sich in Bordeaux[1]) und Castel Sant Elia[2].)

Als ein rezipiertes und nicht selbsterfundenes Motiv der langobardischen Kunst seien hier noch die **Herzblätter** und ähnliche **Blattranken** genannt. In Verbindung mit dem sogenannten Korbboden sind uns erstere schon begegnet; letztere finden sich häufig als füllendes oder belegendes Element an Denkmälern der Plastik. Als Beispiele für die Verwendung der Herzblätter seien die Schranken von Assisi (S. Maria de Angelis), ferner das blätterbelegte Kreuz zu Torcello und ein Kapitell von Ascona zitiert.

Fig. 64. Rankennetz und Korbboden.

Die **Palmette,** bestehend aus einem senkrecht gestellten Stamm, der beiderseitig mit schräg emporstrebenden, langen Blättern und unten mit zwei Spiralen besetzt ist, findet sich sehr häufig. So in Rom (S. Sabina), Sermione, Berlin (K. F. M.).

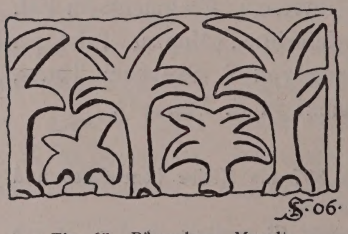


Fig. 65. Bäumchen. Muralto.

Stilisierte **Bäumchen** sind sehr selten; ein Beispiel in Muralto.

Die **Blumen-** und **Kreuzranken** sind nichts anderes, als wellenförmig oder rankenartig gebogene kahle Stiele, an deren einspringenden Enden sich Blumen, d. h. Rosetten oder Kreuzchen ansetzen.

1) Dehio-Bezold I. Taf. 35, Fig. 13.
2) Ambo abg. Rev. Encyclopédique 1899, S. 200.

Charakteristisch für die langobardische Formengebung dieses einfachen Motivs ist, dass der Ansatz, an welchem die Blume oder das Kreuz sitzt, stets einen Winkel bildet und nicht in gefälliger und schöner Kurve vom Stiele ausläuft; Regel der frühmittelalterlichen Plastik ist auch, die Ranken da, wo sie sich spalten, stets durch

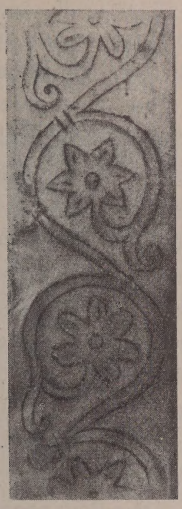


Fig. 66. Relief in Ventimiglia.

Fig. 67. Blattranke. Ventimiglia.

einen Reif oder zwei Ringe zusammenzuhalten. Zum Netz ausgebildet und erweitert finden wir die Kreuzranke als Flächenfüllung in S. Maria in Trastevere (Dehio-Bezold I Taf. 30, Fig. 4).

Fig. 68. Blattranke. Münster i. Grb.

Mit **Blattranken** bezeichnen wir die langobardische Modifizierung eines wellenförmigen Stieles, dessen einspringende Abzweigungen jeweilen ein Blätterbüschel darstellen; Typen dieser Art an einem Bogenfragment[1]) zu Ventimiglia und an einer Schranke zu

1) Wohl ein Teil des langobardischen Ziboriums der Kathedrale von V.

S. Maria in Valle in Cividale[1]); späte Beispiele aus Muralto finden sich im Museum von Locarno.

Andere Variationen von Rankenmotiven kommen noch zahlreich an langobardischen, noch mehr aber an lombardisierenden Werken vor; da sie indessen nichts Neues für die Charakterisierung der Plastik ergeben, brauchen sie hier nicht aufgeführt zu werden.

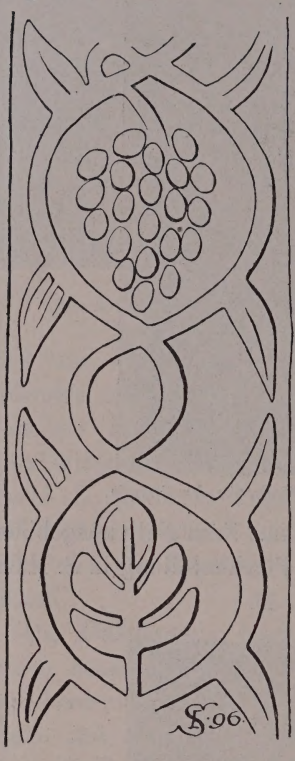


Fig. 69. Traube. Pavia.

Nun einige Kunstformen, die den Langobarden aus dem christlichen Bilderkreis zugekommen sind. Die Verwendung dieser Motive ist um so erklärlicher, als alle uns überkommenen Monumente der Steinskulptur kirchlicher Bestimmung waren.

Ausserordentlich häufig wurde zunächst die **Weintraube** dargestellt; speziell als Füllfigur tritt sie regelmässig in den ornamentalen Netzgeflechten auf. Beispiele sind in Ventimiglia, Mailand, Orvieto, Voghenza (j. Ferrara), Pieve di S. Leo[2]), Marseille, Aosta, Rom (S. Sabina und S. M. in Cannapara), Berlin (K. F. M.) und anderwärts zahlreich vorhanden. Die Weinbeeren pflegen durch einen plastischen Rand umrahmt zu werden; die ganze Traube hängt in der Regel, gelegentlich aber ist sie auch aufrecht stehend dargestellt.

Das **Weinblatt,** ein dreilappiges, an einem Stil aus Ranken oder Netzen herabhängendes oder schwebendes Blatt, findet sich in Rom (S. Sabina), Münster (Graubünden) und anderwärts.

Weniger häufig als die einzelne schwebende oder an kurzem Stiele hängende Traube kommt die **Weinranke** vor.

Diese spielt in der altchristlichen Dekoration eine grosse Rolle und ist sowohl in die byzantinische, als in die lateinische, fränkische, burgundische und westgotische Kunst übergegangen. Bei den Langobarden tritt sie nur in vereinzelten Fällen, z. B. in Voghenza (j. Ferrara) und Ravenna (S. Apollinare in Classe) auf.

1) Abg. Cattaneo S. 103.

2) Abg. Rivoira Fig. 362 und datiert 879—882.

Ein wichtigeres und allgemein verbreitetes Ornamentmotiv ist dagegen das **Kreuz;** dieses Symbol tritt in allen erdenklichen Formen und mit allen erdenklichen Verzierungen in der langobardischen Plastik auf. Charakteristisch für alle Gestaltungen desselben ist, dass sich seine Enden nach aussen erweitern.

Die Funktion der Kreuze ist je nach ihrem Massstabe: bald füllen sie die Lücken von Netzen oder schmücken ein Kapitell, bald bilden sie die Hauptzierde einer Fläche oder Säule.

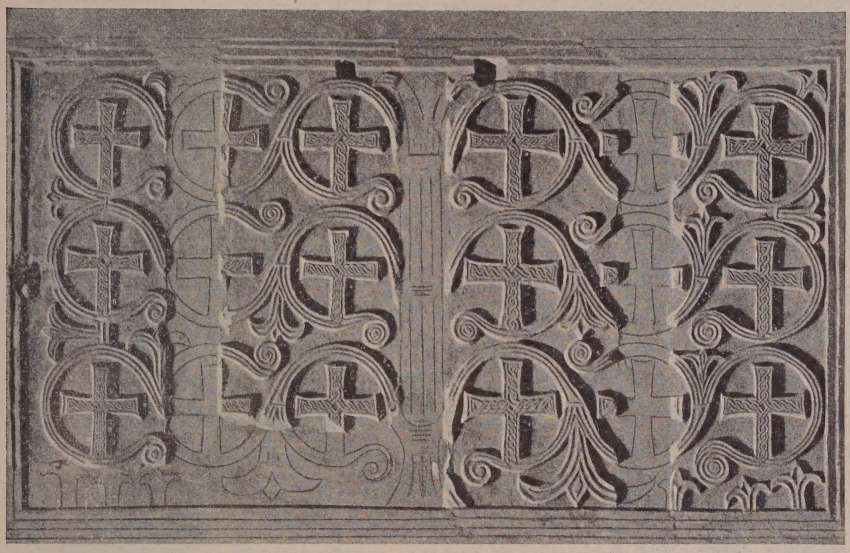


Fig. 70. Kreuze in Rankenwerk. Rom, S. Sabina.

Gleichschenklige Kreuzchen in ersterer Funktion finden wir z. B. in Valpolicella Liborna, Albenga, Ventimiglia, Murano.

Das gleichschenklige Kreuz, besetzt mit fünf Scheiben, schmückt die Chormauer des Doms von Monza und eine Steinplatte der burgundischen Kirche von Saint-Ursanne im schweizerischen Jura.

Als **Vortragekreuz** durch eine Stange charakterisiert finden wir die Kreuze am Mittelportal der Ambrosiuskirche zu Mailand und an einem Taufbecken im Museum von Venedig.

Lateinische Kreuze mit verlängertem unterem Schenkel kehren zu Como, Assisi, Torcello und Zara wieder; sie pflegen mit dem Zweiriemengeflecht belegt (Berlin, K. F. M.) oder ausnahmsweise auch mit Blättern verziert zu sein[1]).

1) So in Torcello.

Kreuze mit Spiralenden sind besonders häufig; solche von lateinischer Form begegnen uns in Toscanella, S. Agnese f. l. m. bei Rom und in S. Apollinare in Classe. Andere in griechischer Form, d. h. gleichschenklig finden wir in Rom[1]) und Ravenna häufig wieder; auch Villanova bietet ein Beispiel dieser Art ornamentaler Kreuze.

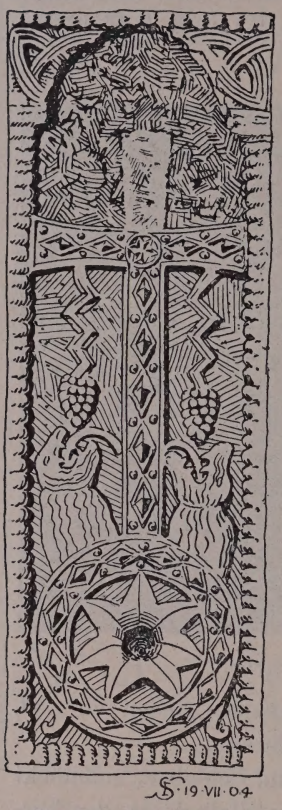


Fig. 71. Gemmenkreuz, Drachen, Kürbisblume.

Durch einen Sockel als **Altarkreuz** charakterisiert wird ein Kreuzornament vom Altar zu S. Abondio in Como, sowie das zitierte Monument von Villanova[2]).

Das **Gemmenkreuz,** typisch für die altchristliche Kunst und im Orient und Okzident tausendmal wiederkehrend, wurde nur selten in die künstlerische Grammatik der Langobarden aufgenommen. Das einzige von uns gefundene Beispiel ist ein Relief zu Aosta. Der Altar des Ratchis zu Cividale, der Gemmenkreuze aus der Zeit der langobardischen Herrschaft zeigt, weist starke byzantinische Einflüsse auf und kann nur als ein lombardisierendes Werk bezeichnet werden.

Ein Pflanzenornament, das ausserordentlich häufig in der langobardischen Plastik verwendet wurde, ist der **Baum.** Formell beruht die Gestaltung des dekorativen Baumes auf der Nachbildung der Palme, indessen werden die Zweige statt als einheitlicher krönender Büschel, wie bei der Tanne übereinander und meist in horizontaler Stellung angeordnet. In der altchristlichen Kunst ist der grünende und fruchtbringende Baum das Bild des Gerechten; in der langobardischen Plastik scheint er indessen nur als Dekorationselement ohne symbolische Bedeutung dargestellt worden zu sein. Die Palmette, barbarisiert, klingt in einem Kämpferrelief von Ascona nach.

Deutlich als Palme charakterisiert findet sich der Baum an Denkmälern zu Bagnacavallo uud Voghenza (jetzt Ferrara); ein spät-

1) S. Lorenzo f. l. m., Campo Vaccino, S. Sabina.
2) Abg. Cattaneo Fig. 108.

lombardischer Türsturz an der Kirche S. Siro zu Sanremo zeigt uns das Agnus Dei zwischen zwei Palmbäumen.

In verzerrter, heraldisierter Darstellung dagegen ist der Baum viel häufiger plastisch dargestellt worden, so in Como, Albenga, Torcello, Murano, Ancona und vielfach in Rom (S. Maria in Trastevere, S. Sabina, Campo Vaccino, S. Giovanni in Laterano u. a.), Muralto.

Fig. 72. Siebenarmiger Leuchter. Ventimiglia.

Kandelaber sind sehr selten; ein Beispiel im Baptisterium von Cividale (762 bis 776), wo zwei Leuchter rechts und links von einem Kreuze stehen (Rivoira Fig. 175); den siebenarmigen Leuchter fanden wir nur zu Ventimiglia.

Die **Hecke** findet man in S. Maria in Cosmedin (774—795), Disentis, in Moutier-Granval, Souvigny, Vignory, Cattaro und Berlin (K. F. M.). Mit in die Zwickel eingeschriebenen Lilien kommt das Motiv auf einem Fragment im Castell und am Baldachin des Ziboriums von S. Ambrogio in Mailand vor.

Kerbschnitt ist selten; hieher gehört eine Rosette oder Stern im Kreise zu S. M. in Valle Cividale (762—776); verwandte Formen im Museo Bocchi in Adria und in Disentis (VIII. Jahrhundert).

C. Menschen- und Tierfiguren.

In der älteren Zeit haben die Langobarden, wie es scheint, in der monumentalen Plastik nur die ornamentale Kunst gepflegt und die Darstellung des Figürlichen beinahe ganz vernachlässigt.

Es gilt dies insbesondere für diejenigen Werke der Steinskulptur, welche wir als reinlangobardisch bezeichnen können; wo die byzantinische Kunst eindringt und sich mit der germanischen Formenwelt vereinigt, da treten auch Figuren auf, wie ein Blick auf die ostitalischen und süditalischen Monumente lehrt.

Die Wiedergabe der menschlichen Figur fiel allen Barbaren schwer und das beste, was sie auf diesem Gebiete geleistet haben, kann immerhin nur als Versuch bezeichnet werden. Auch die langobardischen Leistungen in diesem Fache sind in hohem Grade unvollkommen und stehen nirgends höher, als die der Burgunder, Westgoten und Franken.

Alle Kenntnisse von Anatomie und Proportion mangeln den Barbaren; alle Figuren haben im Verhältnis zur Körperlänge zu grosse Köpfe, eine Eigenschaft, die den Reliefs und den Miniaturen gemeinsam ist. Die Gesichter der menschlichen Wesen sind rohe starre Larven, die Hände gleichen ausgestopften Handschuhen und hängen wie die Füsse leblos am Körper. Ebenso verständnislos wie die anatomischen Einzelheiten sind die Gewandungen behandelt. Die Falten sind konventionelle Linien, wodurch sich langobardische Werke sofort unterscheiden lassen von Erzeugnissen der byzantinischen Kunst derselben Zeit. Die Verzierung mit Edelsteinen, die, wie wir gesehen, meist den langobardischen Ornamenten (Riemen und Kreuzen) fehlt, geht auch der Bekleidung langobardischer Figuren ab. Dies ist ein Merkmal, das germanische und griechische Skulpturen von einander trennt.

Auch der Bilderzyklus der langobardischen Steindenkmäler ist ein sehr beschränkter. Nach byzantinischen Vorbildern wurden einige heilige Personen dargestellt, so die Figur des jugendlichen, unbärtigen Heilandes, die des Schutzpatrons der Langobarden, des heiligen Erzengels Michael, die Gestalten von Seraphims, Engeln und der Evangelisten.

Neue Typen, Symbole, Attribute oder Schemata sind nicht durch die Langobarden erfunden und aufgebracht worden; sämtliche Figuren sind vielmehr nur barbarische Verzerrungen traditioneller Typen. Was Kompositionen von mehreren Figuren betrifft, so sind diese noch seltener; die Heimsuchung Mariæ und die Anbetung der Könige kommen etwa vor. Das rohe Bild einer Jagd, bestehend aus zwei Jägern zu Pferd, zweien zu Fuss, sieben Jagdtieren (Wölfen?) und drei Bäumen bietet ein Relief des Doms von Civita Castellana[1]).

Nicht viel besser, als mit der Darstellung heiliger Figuren steht es mit der Wiedergabe von profanen Gegenständen. Wir lernen Proben dafür kennen, wie die Langobarden versuchten, das Porträt zu behandeln: ein Kapitell im Museum zu Verona zeigt uns einen Kopf in Vorderansicht, der nicht übel nach einem Medaillon der konstantinischen Zeit kopiert ist. Im Museum von Pavia sieht man an Kapitellen sieben verschiedene Büsten in Relief; die Nasen sind rohe Dreiecke, die Hände mit fünf gleich langen Fingern ausgestattet, die Kleider bestehen aus faltenlosen Tuniken. Eine andere Skulptur ebenda zeigt einen Menschen, der zwei Widder an den Schwänzen zusammen-

1) Von Rivoira p. 198 mit Recht ins VIII. Jahrhundert datiert.

bindet. Drei schlanke Frauenstatuen, deren eine lange, über die Brust herabfallende Zöpfe trägt, scheinen durch ihr eigenartiges Kostüm[1]) sich als langobardische Arbeit zu erweisen; sie standen, als wir sie notierten, im Hof der Ambrosiana. Der Gesichtsausdruck mit seinen starren Augen gemahnt an die altertümlichen griechischen Frauenfiguren von der Athener Akropolis.

Indessen ist es nicht die monumentale Plastik, sondern die Kleinkunst, die sich der weltlichen Themata bemächtigt hat. Die Miniaturmalerei und die Goldschmiedekunst, wozu auch der Stempelschnitt für die Münzen zu rechnen ist, kamen zunächst in den Fall, das Fürstenbild darzustellen. Aber wie in der Technik, so übernahmen auch in der Form die Langobarden die landesüblichen, d. h. italischen und byzantinischen Traditionen. Dies gilt von der schönen getriebenen Platte[2]) aus Goldblech, die sich in Florenz befindet. Dieselbe stellt laut Inschrift den König Agilulf, König von 591—615, dar, umgeben von Gefolge, in welchem wir zwei germanisch behelmte und gepanzerte Krieger, sowie allegorische Figuren der Viktoria und huldigender Provinzen, die dem Könige Kronen darbringen, erkennen.

Fig. 73. Stuccoköpfe aus Disentis.

Das Florentiner Goldblech, der Stirnschmuck eines Helmes[3]), beweist, dass die langobardische Kunst Ende des VI. oder Anfangs des VII. Jahrhunderts noch ganz im Fahrwasser der auslebenden, barbarisierten Antike stand. Eigenen Stil, eigene Kunstformen hatten die Langobarden noch nicht entwickelt. Bemerkenswert ist dagegen, dass die zwei Figuren rechts und links vom König bereits in nationaler Kriegertracht und nicht in konventionellem Kostüm der Spätrömer oder Byzantiner dargestellt sind. Etwas rohere Proben langobardischer Kleinkunst, die dem VII. Jahrhundert angehören dürften, sind die vergoldeten Bronzeplatten, die beim Bau der neuen Schynstrasse bei Alvaschein gefunden worden sind[4]).

---

1) Abg. bei Romussi, Milano. Fig. 173.

2) Vgl. Archivio storico dell arte VI, S. 21.

3) Vom Typus des frühmittelalterlichen Helmes von Gamertingen.

4) Zwei dieser Platten befinden sich im rätischen Museum zu Chur, Abgüsse von denselben sowie die Photographie einer dritten Platte sind im Besitze der

Dieselben zeigen in Vorderansicht die Brustbilder barbarischer Fürsten in verschiedenartigem Kostüm, das am ehesten als Pelzwerk[1]), in dessen Zubereitung die Germanen von jeher sich auszeichneten, zu erklären ist. Auffallend wie der Rock ist auch die Mütze, die mit Federn besetzt ist. Die Barttracht und die Kreuzszepter, welche in den Händen dieser Figuren sind, entsprechen den Fürstenbildern, die wir auf den langobardischen Münzen[2]) finden.

Aus späterer Zeit, vielleicht erst aus dem IX. Jahrhundert, stammt ein Steinrelief zu Spalatro, das einen thronenden König mit dem charakteristischen Kreuzszepter in der Rechten darstellt; neben ihm sind zwei Figuren, davon eine in der Haltung eines Schutzflehenden abgebildet.

Den gleichen Entwicklungsgang, wie die übrige langobardische Kunst zeigt uns das Studium der Münzen[3]). Die ersten Prägungen sind nichts als barbarisierte Nachahmungen des byzantinischen Geldes[4]). Erst in der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts kommen nationale Typen mit Schrift und Bild des langobardischen Königs auf.

Auf der Vorderseite der Münzen finden wir das bärtige Brustbild des Königs mit kreuzbesetztem Reichsapfel oder mit Kreuzszepter in der Rechten, beides Attribute, die auch auf byzantinischem Gelde erscheinen. Auf der Rückseite verwandelt sich das Bild der Viktoria in das des hl. Erzengels Michael, indem um die rohe geflügelte Figur statt der Legende „Victoria Augustorum“ die Aufschrift SCS MIHIHL tritt. Langobardische Münzateliers bestanden in Pavia, Mailand, Lucca, Piacenza und Sutri und prägten mit dem Bilde des Königs, während Benevent für die Herzöge[5]) des gleichnamigen Fürstentums Geld schlug.

---

antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Vgl. die Beschreibung dieser Platten bei Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 785.

1) Das Pelzwerk erinnert an die Stelle bei Einhard, laut welcher Karl der Grosse einen Rock aus Marder- und Otterpelz getragen.

2) In Graubünden, nahe bei Ilanz, wurde eine grössere Zahl spätlangobardischer Münzen, untermischt mit frühkarolingischen Geprägen, gefunden; sie liegen im Museum von Chur.

3) Vgl. Engel und Serrure, Traité de Numismatique du Moyenâge, S. 30—36.

4) Vgl. a. a. O. Fig. 89.

5) Bilder von andern langobardischen Fürsten sind ohne Zweifel noch da und dort zu finden; gemalte Porträts sind z. B. in den Leges Langobardorum in S. Trinita de la Cava im Fürstentum Salerno; in der Stephanskirche von Salerno war ein Bild des Herzogs Arichis. Vgl. Chron. Salernit. 11.

Künstlerisch nicht viel höher als die Wiedergabe der menschlichen Wesen steht bei den Langobarden die Darstellung des Tieres; freilich kommt diese Eigenschaft auch den meisten andern frühmittelalterlichen Tierbildern zu, es darf daher nicht einfach jedes rohe Werk der Plastik dieser Art in Italien den Langobarden zugeschoben und zugeschrieben werden, wenn dasselbe nicht stilistisch oder inhaltlich sich als Erzeugnis dieses Germanenstammes ausweist.

Auch byzantinische Tierbilder aus dem VII. bis IX. Jahrhundert sind oft ungemein hässlich und schlagen aller Naturwahrheit sozusagen ins Gesicht; als Beispiele solcher primitiven Kunstwerke, die offenbar nichts mit den Langobarden zu tun haben, seien die Ambonreliefs von Nola (abg. Fleury III, Taf. 184), das Relief von Ferrara (abg. Cattaneo Fig. 52) und das verwandte von Athen (abg. a. a. O. Fig. 19) genannt. Tiere und Pflanzen sind auf diesen Denkmälern

Fig. 74. Vogel. Chur.

ebenso roh wie auf langobardischen Reliefs gegeben, unterscheiden sich aber durch Auswahl (es sind z. B. Schlangen dabei) und durch Kontur (man vergleiche besonders die Löwen mit den unproportioniert grossen Köpfen, sowie die Pflanzen) merklich von germanischen Erzeugnissen.

Unter den langobardischen Skulpturen, die Tierfiguren aufweisen, sind verschiedene Grade in der Tüchtigkeit der Arbeit zu konstatieren. Ganz geringe und liederliche, aber in allen Details rein langobardische Arbeiten sind z. B. die Schranken von S. Maria in Trastevere (vgl. Cattaneo, Fig. 93a); das Geriemsel ist sehr unregelmässig, die Kreuze flüchtig, die Pfauen ganz verzerrt dargestellt. Gering sind auch die Tierfiguren zu Bagnacavallo, Cividale, Cattaro[1]), Aquileja, Voghenza. Wiegenhaft sind indessen auch die bessern und sorgfältigeren Werke, wie denn überhaupt die Ausführung figürlicher

1) Von Rivoira p. 234 ins Jahr 809 datiert.

Motive nie der gewandten Behandlung des Ornaments bei den Langobarden gleichkommt[1]).

Fig. 75. Vögel. Relief zu Spalatro.

1) Ein Prachtwerk ist, wie Cattaneo S. 138 richtig bemerkt, das wunderschöne Fragment mit den Pfauen zu Brescia; unmöglich aber kann dasselbe von langobardischer Hand herrühren; weder der korrekte Kontur noch die feine Behandlung des Gefieders lässt sich mit notorisch langobardischen Werken vergleichen. Hier haben wir es offenbar mit einer griechischen Meisterhand zu tun, die indessen

Auch die Tierfiguren sind, wie die menschlichen Gestalten, selten an rein langobardischen Denkmälern der Plastik verwendet; häufig dagegen an allen byzantinisch beeinflussten Werken.

In der älteren Zeit kamen nur Vögel, d. h. Tauben[1]), Pfauen[2]) und Adler[3]) vor. Später, mit den intensiver werdenden Impulsen von Süd und Ost, erweitert sich der Bilderkreis: das Lamm (Aosta, Vittorito), der Hirsch (Aosta), der Löwe, Schlangen (Aosta) und Fische kommen hinzu, alles Tiere, die in symbolischer Bedeutung, wie die obengenannten Vögel, schon dem altchristlichen Bilderkreise angehören. Auch Beispiele von Hasen und Pferden, wie auch von Widdern finden sich, erstere an einem Kapitell, das vom Ziborium zu Ventimiglia her-

Fig. 76. Pfauen. Perugia.

zurühren scheint und an einem Pozzo in Venedig, letztere an Kapitellen der Ambrosiuskirche und der Celsuskirche von Mailand.

Die spätere lombardische Kunst hat nicht nur diese und andere wirkliche Tiere ausserordentlich häufig verwendet, sondern auch noch zahlreiche Phantasiegebilde, Fabeltiere beigefügt. Schon im VIII. Jahr-

---

ein Randmotiv mit Riemenwerk der germanischen Formenwelt entlehnt hat. Die Riemen zeigen übrigens nur einfache und nicht die normale doppelte Falzung. Das Relief ist ein Beispiel für die Einwirkung des einen Stils auf den andern, die zur Juxtaposition heterogener Ornamente geführt hat.

1) Como, Ventimiglia, Bagnacavallo, Rom, Ravenna, Novegradi, Spalatro.

2) Perugia, Rom, Voghenza (j. Ferrara), Villanova, Pavia, Grado, Zara, Bagnacavallo.

3) Mailand, Vittorito.

hundert begegneten wir einzelnen Fabelwesen auf langobardischen Skulpturen[1]), zahlreich werden sie aber erst im IX. und X. Jahrhundert: Kentaur, Sirene, Chimäre und Drache[2]) finden sich als Portal-, Kapitell-, Fries- und Gesimsfiguren, oft auch unmotiviert in die Fläche der Mauer eingelassen. Noch heute finden wir eine Reminiszenz an das langobardische Drachenpanner im Wappenschild der Königsstadt Mailand[3]).

Fig. 77. Pferd. Ventimiglia.

Sind die meisten dieser Tier- und Fabelbilder schon, gelinde gesagt, unschön, so wirken einzelne, wie die Evangelistenstiere am Baptisterium von Cividale, geradezu abstossend: der Ochse des Lukas und der Löwe des Markus haben Köpfe wie Schweine und die Beine dieser Tiere gleichen eher den Gliedmassen von Heuschrecken als allem andern.

Fig. 78. Pferd. Venedig.

Mischbildungen, zusammengesetzt aus Tierköpfen und Ornament, kommen kaum vor; zu nennen sind nur die ornamental behandelten Bäume am Grabstein der Theodota zu Pavia und am Baptisterium zu Cividale, wo jeweilen aus dem Ende der Zweige Tierköpfe herausspriessen. Die Verbindung von Pflanze und Tier auszubilden und zu pflegen blieb andern Barbarenstämmen und hauptsächlich der romanischen Kunst vorbehalten.

---

1) Cividale und Pavia.

2) Vgl. de Dartein Archit. Lomb. S. 27; ein spätlombardischer Taufstein mit Tierfiguren befindet sich in Giornico, vgl. Rahn, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Tessin, S. 82.

3) Vgl. Lindenschnitt, Hdb. d. dtsch. Altert. 1880. S. 278.

Kapitel III.

Datierung der Monumente.

Die Herrschaft der Langobarden über Italien beginnt mit deren Einfall im Jahre 568. Das erste Jahrhundert ihres hier gegründeten Reiches vergeht unter Kämpfen, welche die Vergrösserung ihres Gebiets nach Nord und Süd zur Folge haben. Zuerst noch heidnischer Religion, bekehren sie sich langsam zum Arianismus und dann zum Katholizismus. Mitte des VIII. Jahrhunderts erobern die Langobarden den Exarchat, büssen aber bald darauf, 774, diese Waffentat mit dem Verluste ihrer Unabhängigkeit. Italien wird ein Teil des fränkischen Reiches der Karolinger; nur ein langobardisches Herzogtum, Benevent, erhält sich durch Anschluss an Byzanz unabhängig von Karl dem Grossen und seinen Nachfolgern.

Die Denkmäler der langobardischen Kunst fallen teilweise unter die Herrschaft der nationalen Könige, teilweise unter die der Franken. Aus der ersten Zeit ihrer Ansiedelung in Italien besitzen wir keine Monumente nationaler Kunst; nur langsam eignen sich die Barbaren künstlerische Bildung an; nur langsam bekehren sie sich und erst mit dem schliesslich erblühten Glaubenseifer erwacht ihre Tätigkeit auf dem Gebiete der Kunst. Erst Grimoald, d. h. der zwölfte König der Langobarden, der über Italien herrschte, 662—671, begann eigene Münzen mit nationalem Gepräge zu schlagen[1]). Auch die durch Inschriften datierten Werke der langobardischen Skulptur setzen erst Ende des VII. Jahrhunderts ein, also erst nach mehr als hundertjähriger Bewohnung des Landes durch die neuen Eroberer. Die Entwicklung des nationalen Stiles setzt also erst etwa ein Jahrhundert vor dem Untergang des nationalen Königtums ein.

---

1) Vgl. Cordero di San Quintino, Monete battute dai Langobardi in Italia, ne' secoli VII e VIII. Neapel 1835; Engel-Serrure Traité de Numismatique du Moyenâge I, S. 30—36.

An Hand der festbeglaubigten datierbaren Werke können wir die sämtlichen Denkmäler annähernd chronologisch ordnen; die einfacheren, rein langobardischen Monumente werden wir in die Frühzeit, diejenigen, die mit fremden Elementen vermischt sind und nicht mehr die reine nationale Formensprache reden, in die Spätzeit, d. h. ins VIII. und IX. Jahrhundert datieren.

Verroht oder überladen und modifiziert erhalten sich indessen die langobardischen Kunsttraditionen noch bis ins zweite nachchristliche Jahrtausend und ab und zu werden ihre Motive aus diesem Lande über die Grenzen hinaus getragen und bis in späte Zeit jenseits derselben reproduziert.

Unsere Monumente werden durch die Inschriften einerseits als Erzeugnisse der Langobarden legitimiert und anderseits als entstanden unter deren Herrschaft datiert.

Die Inschriften sind in lateinischer Sprache geschrieben und zeigen zahlreiche Formen der infolge der Völkerwanderung überhandgenommenen Vulgärsprache. So liest man z. B. salbo statt salvo (Porto, Rom), civorius für ciborium (Valpolicella), baptesta für baptista (ebenda), magester für magister (Ferentillo und Cividale), epescopo für episcopo (Valpolicella) und endlich estefani für Stephani (Murano). Griechische Namen, Wortformen, Reminiszenzen oder Buchstaben kommen auf keinem unserer Denkmäler vor; byzantinische Kunstwerke der Zeit aber tragen vorwiegend Inschriften in griechischer Schrift und Sprache. Für die Italiener war nun aber Tiberius II. der erste griechische Kaiser [1]); seine Regierung fällt in die Zeit des Beginns der Langobardenherrschaft über Italien, 578—582. Wären also unsere Monumente von griechischen Künstlern geschaffen, so trügen sie zweifelsohne auch griechische oder gräzisierende Aufschriften; da dies aber nirgends der Fall ist, bleibt uns nur die Wahl zwischen Romanen und Germanen. Dass nun aber der neue Formenschatz nicht dem untergehenden, sondern dem siegreichen Volke angehört, ist für jeden Denkenden klar.

Das Studium der Inschriften und der Ornamente allein zwingt daher zu der Annahme, die griechische Autorschaft unserer in Frage stehenden Werke vollständig abzulehnen [2]).

---

1) Vgl. Stückelberg, Der constantinische Patriciat S. 69, Anm. 4.

2) Hiemit ist unsere Stellung zu Cattaneo, der alles und jedes als griechisch bezeichnet, hinreichend charakterisiert; die absolute Verkennung der germanischen

Die Inschriften[1]) der langobardischen Denkmäler nennen uns hie und da das genaue Jahr der Entstehung des Kunstwerks; öfter den Namen des geistlichen Bestellers und dazu etwa noch den Fürsten, unter dessen Regierung das Werk entstanden.

Nur ausnahmsweise tritt auch der Bildhauer mit Namen auf: so ein Ursus zu Valpolicella, ein anderer desselben Namens zu Ferentillo und ein Stefan[2]) in Rom.

Die Inschrift des ersten von diesen drei Meistern nennt noch dessen Schüler, sie lautet:

„Ursus magester cum discepolis suis Iuvintino et Juviano edificavet hanc civorium[3]).

Der Handwerker, aus dessen Werkstätte der Altar von Cividale hervorging, schreibt „Ursus magester fecit".

In Mailand hat sich als Verfertiger des Hauptportals der Ambrosiuskirche „Adam magister" verewigt.

Nicht einen Künstler, sondern einen Besteller bezeichnet eine 687 bis 701 entstandene Aufschrift des Wortlauts: „Andreas Famulus fecit".

Fig. 79. Reines Riemengeflecht.

Auffallend ist, dass die wenigen uns bekannten langobardischen Künstler römische und nicht, wie zu erwarten wäre, deutsche Namen tragen. Immerhin erlaubt dieser Umstand, so wenig als bei italienischen Geistlichen jener Zeit, die durchweg römische Namen tragen, sichere Schlüsse; die Zahl der bekannten Künstlernamen ist einstweilen viel zu klein.

Der Gedanke liegt nahe, unsere Meister mit jenen vielberühmten Magistri Comacini zu identifizieren; damit gewinnen wir aber für die Datierung unserer Werke nichts, vielmehr hilft eine solche Gleichsetzung nur die Expansion des langobardischen Stiles erklären.

Die inschriftlich fest datierten Denkmäler, die für uns in Betracht fallen, sind folgende:

Formen von seiten Cattaneos macht dessen Buch zu einer nur mit grösster Vorsicht zu benützenden Quelle.

1) Solche finden sich z. B. in Bagnacavallo, Bologna, Budrio, Ferentillo, Osimo, Pavia, Pola, Porto (jetzt Rom), Ravenna, Rom, Spalatro, Ventimiglia (?) und Voghenza (jetzt Ferrara).

2) Dieser Stefan ist der Schöpfer des Pozzos im Landwirtschaftsministerium zu Rom. Vgl. Cattaneo S. 176

3) Fleury I, S. 171.

Die Kanzel von Ancona 687—701.
Die Kanzel von Voghenza 689—764.
Das Ziborium von Valpolicella 712.
Das Grab der Theodota in Pavia 720.
Der Altar von Cividale c. 726—734.
Der Pemmoaltar, ebenda, vor 737.

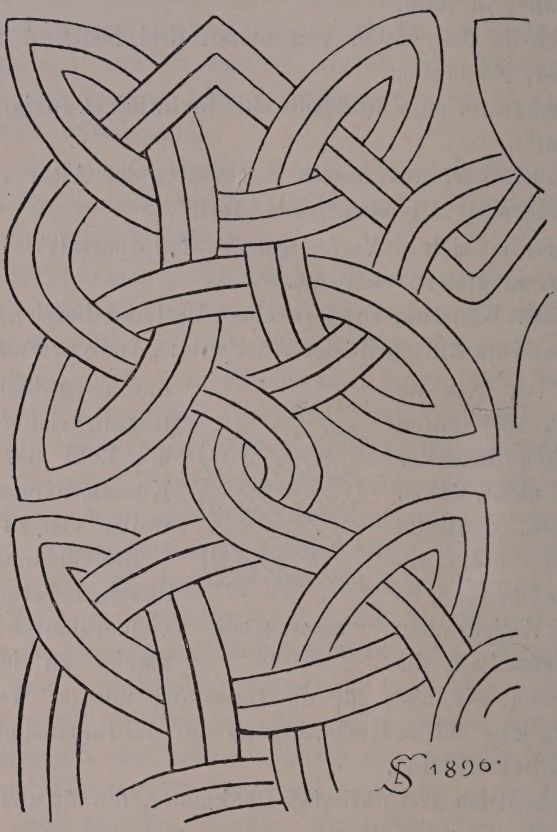


Fig. 80. Reines Netzgeflecht.

Die Kufe in S. Stefano, Bologna 713—744.
Das Grab des Bischofs Vitalianus zu Osimo nach 743.
Der Sarkophag des Erzbischofs Gratiosus in Ravenna c. 788.
Das Ziborium von Porto in Rom.
Das Kreuz des Bischofs Vitalis zu Budrio 789—814.
Das Ziborium von S. Apollinare in Classe 806—816.
Das Relief zu Pola 857.

An Hand dieser Monumente werden wir die übrigen Denkmäler zu datieren suchen[1]); stimmen mit den so gewonnenen Resultaten literarische oder urkundliche Überlieferungen überein, so können wir auch die letzteren akzeptieren. So werden wir die langobardischen Bauteile des alten Domes von Mailand in die Wende des VIII. und IX. Jahrhunderts setzen[2]), die Kirche der Aurona ins VIII., den Neubau der Kathedrale von Avignon 765—794, Neubauten in Aosta[3]), Chur und Münster ins VIII. Jahrhundert.

Charakteristisch für die älteren Erzeugnisse der langobardischen Plastik ist zunächst die Einfachheit der Ornamente. Im vorhergehenden Abschnitt sind jeweilen die primitiven Elemente jeder Gruppe vorangestellt; wo wir diese Motive angewandt finden, haben wir es mit ältern Denkmälern zu tun. Wo die reichen Dekorationen überwiegen, haben wir es mit Denkmälern der mittleren Zeit, wo die komplizierten

Fig. 81. Geflecht mit Gewürm. Marmorfragmente in Münster.

und überladenen Formen sich breit machen, mit Denkmälern der Spätzeit zu tun.

Als Typen der Frühzeit seien die Denkmäler von Albenga, Ventimiglia und Marseille genannt.

Typen der zweiten Gruppe finden wir in San Oreste, Como, Valpolicella, Orvieto, Toscanella, Rom (S. M. in Trastevere, Pozzo v. S. Giovanni in Laterano), während die Spätzeit durch die Denkmäler von Mailand (Portal und Schranke von S. Ambrogio), Pavia (Portal) und Venedig (Schranke in S. Marco) charakteristisch vertreten ist.

---

1) Im ganzen und grossen stimme ich mit den chronologischen Ansätzen Cattaneos überein; indessen ist auch er frappanten Irrtümern unterworfen, so z. B. bei der Datierung des Fensters von Grado, das er S. 58 ins VI. Jahrhundert setzt, während die Ornamentik den spätlangobardischen Charakter des VIII. und IX. Jahrhunderts trägt.

2) Wie Dartein, Arch. Lomb., S. 8 treffend nachweist.

3) Vgl. Mgr. I. A. Duc Histoire de l'Eglise d'Aoste 1901.

Alle diese Werke sind auch ausgezeichnet durch Stilreinheit, indem sie sozusagen keine lateinischen oder byzantinischen Formen weder im allgemeinen, noch im einzelnen aufweisen.

Nicht stilrein dagegen, sondern mit fremden Elementen stark versetzt sind die Denkmäler von Ravenna, Murano, Cattaro, Brescia,

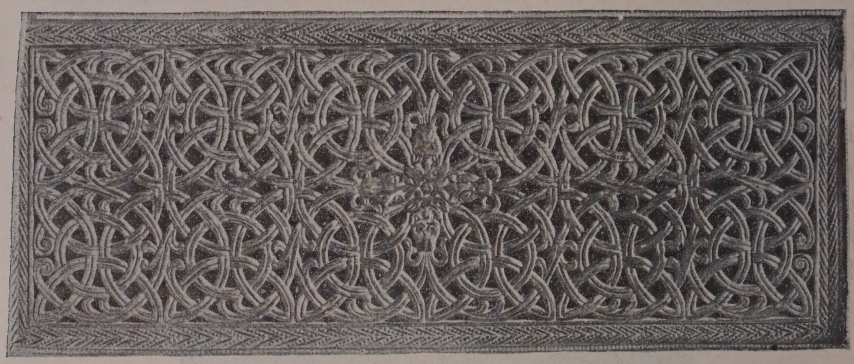


Fig. 82. Riemen mit Blättchen und Tierköpfen. Elfenbein in Monza.

Cividale, Bologna usw. Besonders rohe und schlechte Arbeiten sind das Ziborium von Bagnacavallo, die Chorschranken von S. Maria in Trastevere und der Ambo von Voghenza. Wer sich in die Formenwelt des langobardischen Stiles einigermassen vertieft hat, wird leicht unter-

Fig. 83. Geflecht mit Gewürm. Münster.

scheiden, wo reine, germanische Motive vorherrschen und wo barbarisierte, oder byzantinische Kunstformen überwiegen. In Münster an der schweizerisch-tirolischen Grenze mischen sich nordische Gewürmmotive mit italischem Riemenwerk.

Ihrem Stile nach schliessen sich die lombardischen Denkmäler in Frankreich teilweise der ältesten Gruppe an, so (die Reliefs von

Marseille und Aix), teilweise aber der zweiten (Arles, Avignon, Vienne, Bordeaux).

Die künstlerischen Beeinflussungen Galliens beginnen demnach schon im VII. und VIII. Jahrhundert.

Fig. 84. Geflecht mit Blattenden. Pavia.

Anders steht es mit der Epoche der Ausbreitung der langobardischen Kunst gegen Osten[1]), in Dalmatien tritt dieselbe erst im Verlauf der zweiten und dritten Stilperiode auf; wahrscheinlich gehören alle Denkmäler Dalmatiens, die unten zu finden sind, erst dem VIII. und IX. Jahrhundert an.

Erst nach der vollständigen Ausbildung des langobardischen Stiles, teilweise erst lange nach dessen Ausleben, breitet sich sein Einfluss gegen Norden aus. In Italien erhalten sich zahlreiche Motive, besonders die Geflechte noch lange[2]). Mailand, Montefiascone (1032), Como (1013—1095), Rom (Capella di S. Zenone XI), Aquileja (1019—1045), Ravenna (XI). Etwa im VIII. Jahrhundert mögen die lombardisierenden Schranken zu Chur entstanden sein; später finden zahlreiche italische Motive ihren Weg nach der Ufenau und Zürich, im VIII. nach Tirol, später nach Regensburg, Gelnhausen[3]) und endlich bis nach Skandinavien und Russland hinein.

---

1) Auch die byzantinische Kunst hat zweifelsohne schon früh, d. h. zur Zeit der Ostgoten- und zu Beginn der Langobardenherrschaft zahlreiche barbarische Motive aufgenommen.

2) Die Datierungen nach Rivoira.

3) Den Einfluss der lombardischen Architektur des XI. und XII. Jahrhunderts auf Frankreich und die Rheinlande darzulegen, würde zu weit führen und gehört nicht mehr in den Rahmen dieser Arbeit, die sich nur die Behandlung der nationallangobardischen Plastik als Ziel gesteckt hat.

Kapitel IV.

Die Ausbreitung der langobardischen Kunst.

Das Zentrum der langobardischen Macht, seiner Kultur und seiner Kunst, lag in der Gegend, die heute noch den Namen der Eroberer Italiens trägt, in der Lombardei. Hier liegen die beiden Residenzstädte der nationalen Könige, Mailand und Pavia, hier liegt die wichtigste kirchliche Stiftung, die Krönungsstadt Monza.

In diesen drei Städten hat ohne Zweifel auch die Kunst der alten Langobarden geblüht; zwar ist es möglich, dass gerade die Fürsten und Vornehmen, der damaligen Mode gemäss, die kostbarsten Kunstwerke aus Byzanz bezogen haben, in jedem Fall sind gerade die Schätze der Kathedrale von Monza, jene Stiftungen der Langobardenkönige und Königinnen, nicht Erzeugnisse germanischer Meister, denn an keinem dieser Werke könnte, vielleicht mit Ausnahme eines elfenbeinernen Bucheinbandes von durchbrochener Arbeit, ein einziges spezifisch langobardisches Motiv nachgewiesen werden.

Die Steindenkmäler der älteren Zeit aber sind in diesen Städten meistens untergegangen, weil die Bauten einer stets bewohnten und sich vergrössernden Stadt immer mehr den Veränderungen, dem Umbau, dem Abbruch ausgesetzt sind, als die kleinern Ortschaften. So erklärt sich, dass wir gerade an unbedeutenderen Plätzen, wie in Albenga, Ventimiglia, dann in San Oreste bei Narni, in Como und Valpolicella primitive, ältere Werke der Plastik erhalten finden, als in den Residenzstädten des Reiches. Das Viereck, in welchem später die Hauptwerke der lombardischen Architektur entstanden sind, umschreibt de Dartein[1]) mit Recht durch die Städte: Mailand, Pavia, Parma und Brescia. Derselbe Autor konstatiert, dass nach dem Untergang des nationalen Königreichs fremde Einflüsse in die lombardische Architektur eintreten; im Osten sieht er byzantinische, im Süden toskanische, im Westen französische und im Norden deutsche und burgundische Impulse.

1) Archit. S. 33.

Ähnliches gilt auch für die frühere Zeit, allerdings nur in beschränktem Massstabe. Aus den byzantinischen Provinzen kommen Einflüsse, die sich bald mehr, bald weniger geltend machen; besonders stark sind dieselben naturgemäss in den an das Exarchat anstossenden Gebieten. In diesen sind Monumente rein langobardischen Stiles kaum zu finden. Es bildet sich vielmehr hier eine Kunst, welche die Elemente der germanischen und byzantinischen Formenwelt vereinigt, vermischt oder nur nebeneinander stellt.

Ebenfalls vermischt mit heterogenen Elementen tritt die langobardische Kunst in Mittel- und Süditalien auf; ja in dem letztern Teil der Halbinsel scheint sie beinahe erstickt von der Übermacht der lateinischen und byzantinischen Kunst. Motive der Architektur, wie z. B. Bogenstellungen[1]), Motive der Schreinerei, wie Rahmen und quadratische Einteilungen[2]) des Feldes, vermengen sich mit langobardischen Kunstelementen.

Endlich treten hier die vegetabilischen Motive, sowie ein paar andere klassische Ornamente wie der Astragal, die Perlschnur und der Eierstab stärker und häufiger hervor, als in den von der rein langobardischen Kunst beherrschten Gebieten.

Indessen ist die Hauptrolle der langobardischen Plastik nicht eine passive, sondern eine aktive; viel mehr als über die ihr zuteil gewordene Beeinflussung, ist über ihre Expansionskraft zu sagen.

Die Ausbreitung des Stiles dehnt sich weit über die politischen Grenzen des Langobardenreiches aus; sie erstreckt sich auch weiter, als diese Germanen auf kriegerischen Vorstössen vorgedrungen sind. Sind sie auch bei letzteren, die Alpen überschreitend, gegen Norden bis ins Wallis, gegen Westen bis in die Provence eingefallen, so haben doch solche Kriegszüge kaum die Verbreitung ihrer Kunst gefördert. Die Wurzel der Expansionskraft ihrer Kunst liegt vielmehr in den Eigenarten dieser letzteren selbst.

Das Geheimnis dieser Kraft ist darin zu sehen, dass die Langobarden einen eigenen, in sich abgeschlossenen Stil geschaffen haben, und durch tüchtige Meister und Schulen übten, bereicherten und ausbildeten. Auch in der Kunst pflegt das Stärkere Meister zu werden,

1) Schranke zu Assisi, abg. Cattaneo S. 182, Pozzo in Rom, abg. a. a. O. S. 176, Schrankenfragment von S. Agnese f. l. m. a. a. O. S. 174, Pozzo aus Venedig a. a. O. S. 234.

2) Schranke von S. Sabina, Rom, abg. a. a. O. S. 169; Baptisterium von Cividale a. a. O. S. 96.

und der Sieg, sowie der Grund der Ausbreitung des langobardischen Stiles liegt darin, dass derselbe seinen Rivalen überlegen war. In der Tat finden wir weder bei den Vandalen, Westgoten, Sueben, Ostgoten, noch bei den Burgundern, Franken und Alamannen in der Zeit des Frühmittelalters einen eigenen und so ausgebildeten Stil wie bei den Langobarden. In den von den genannten Völkerschaften eroberten und besiedelten Gebieten würden wir vergebens nach Denkmälern suchen, die zusammengenommen eine im gleichen Grade, wie bei den Langobarden homogene und kompakte Gruppe bildeten. Leicht können wir ein langobardisches Werk der Plastik, selbst wenn es ausserhalb seines Mutterlandes liegt, unterscheiden von koaetanen Erzeugnissen der Kunst anderer Völker; wer aber wird z. B. die Unterschiede zwischen altburgundischem und alamannischem Stil anzugeben imstande sein?

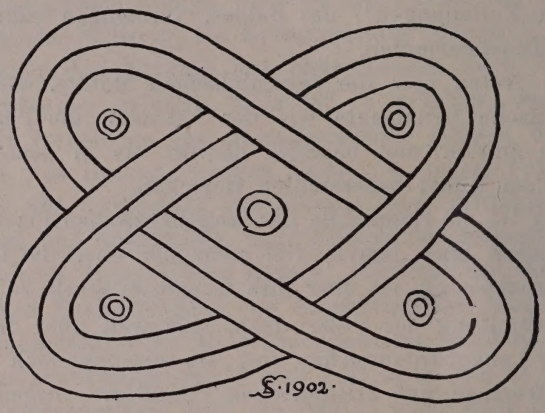


Fig. 85. Schlingen mit Zutaten (Ringlein). Saint-Maurice.

Die Kennzeichen der langobardischen Denkmäler sind evident und werden jedem, der die oben gegebene Zusammenstellung der Motive durchgeht, klar werden. Er kann daher die Denkmäler der Nachbarländer mustern und wird bald sehen, wie häufig er den Spuren der Expansion unserer Kunst begegnet.

Rein langobardische Denkmäler finden wir der Riviera entlang bis an die Grenze verstreut. Von Albenga und Ventimiglia verbreitet sich der Stil dem Meere entlang nach Marseille, wo wir Monumente finden, die alle Kennzeichen rein italischer Kunst tragen. Von hier aus gelangen wir einerseits nach Aix en Provence, wo wir langobardische Skulpturen, heute als Altarschmuck verwendet, antreffen; anderseits aber führen die Spuren unserer Kunst die Rhone hinauf bis nach Vienne, wo wir ein schönes und typisches Beispiel erhalten finden.

Unvermischt mit heterogenen Elementen dehnt sich die langobardische Kunst über Aquitanien bis nach Bordeaux aus. Waren es in diesen Städten wohl noch italische Meister, die ihre Kunst auf fremden Boden verpflanzten, so finden wir bald in andern Orten ebenso wertvolle Dokumente für die Beliebtheit der langobardischen Plastik im Westen: so bieten uns Arles und Avignon[1]) Kopien nach Werken dieser Art. Nur einzelne Teile der Ornamentik erleiden eine leichte Abänderung, indem statt gefalzten geperlte Riemen (Galons) dargestellt werden. In Cravant finden wir einen viereckigen Pfeiler[2]), dessen Flächen bedeckt sind mit zweifach gefalzten Riemengeflechten; ihre Komposition ist aber Original und scheint unabhängig von italischen Gebilden derselben Zeit. Einzelne Motive, wie die Radranke, werden in Tours, andere, wie das Kreuz mit Spiralenden, in der Westgotenstadt Narbonne, wieder andere, wie das Kreuzschlingengeflecht, in späterer Zeit zu Montmajour reproduziert; auch Spanien rezipiert

Fig. 86. Herznach.

einzelne Typen. Die ganze karolingisch-fränkische Miniaturmalerei, insbesondere die von Tours, verwendet das Riemenwerk; Kopien danach finden sich noch in den Handschriften des XI. Jahrhunderts[3]) und modifiziert im XII. Säculum[4]).

Rhoneaufwärts strebt die langobardische Plastik rein oder modifiziert nach Genf, wo wir Fragmente beider Arten, die vom alten Kathedralbau stammen, finden. Von hier aus breiten sich in späterer Zeit ihre Einflüsse über das Wallis (Valeria bei Sitten) und bis an den Neuenburgersee (Grandson) aus. Andere Spuren des langobardischen Stiles sind zweifellos noch zahlreich auf burgundischem Boden nachzuweisen. Die Ambone von S. Maurice und Romainmôtier, sowie die Fragmente von Moutier-Granval sind burgundische bzw. fränkische Arbeit, hängen aber durchaus von der langobardischen Ornamentik

1) Vom Neubau der Kathedrale unter Bischof Joseph 765—794.
2) Abg. bei A. Michel Histoire de l'Art I Fig. 71.
3) Bibel des Bischofs Friedrich von Genf Blavignac. Taf. XXXIII*.
4) Bibel A. N. I. 2 zu Basel.

ab. Ein Relief von Herznach, also von der Ostmark der burgundischen Diözese Basel, zeigt germanisches Riemengeflecht, aber nicht doppelt, wie in Italien, sondern nur einfach gefalzt.

Aber noch auf einem zweiten Wege, nämlich über die Alpen, dehnt sich der Einfluss unserer Kunst aus und befruchtet die Erzeugnisse der Alamannen. Von Como aus, das wir als nördlichsten Punkt rein langobardischen Stils in Italien bezeichnen können, findet derselbe seinen Weg ins Rheintal; über den Brenner gelangt er ins Vinschgau und Münstertal (Mals und S. Johann zu Münster). Ita-

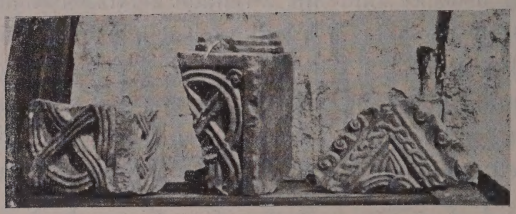


Fig. 87. Marmorfragmente in Münster (Graubünden).

lienische Impulse sind in Chur an den wohlerhaltenen Chorschranken zu vermuten, sicher nachzuweisen aber an der Kirche zu Ufenau, am Grossmünster in Zürich und in der Allerheiligenkirche zu Schaffhausen.

Die berührten Monumente zu Chur scheinen der karolingischen Epoche, d. h. dem VIII. Jahrhundert anzugehören. In der Ufenau und in Zürich beginnt die langobardische Beeinflussung im X. und dauert

Fig. 88. Marmorplatte in Chur.

fort bis ins XII. Jahrhundert. In Zürich hängt dieselbe zusammen mit dem Zuge Kaiser Ottos II. nach Italien und mit seiner Rückkehr; die Übereinstimmung des Guidokapitells mit analogen Bauteilen in S. Johann in Borgo[1]) und in der Kathedrale von Parma[2]) ist geradezu frappant, von den ornamentalen Formen anderer Kapitelle ganz zu schweigen.

Für den Zug eines andern Kaisers, Friedrich I. nach der Lombardei haben wir ebenfalls einen monumentalen Beleg; er besteht in

1) und 2) abg. bei Dartein Archit. Fig. 24 und 28.

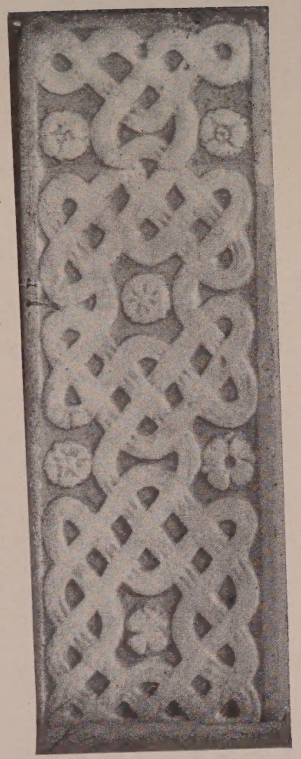


Fig. 91.

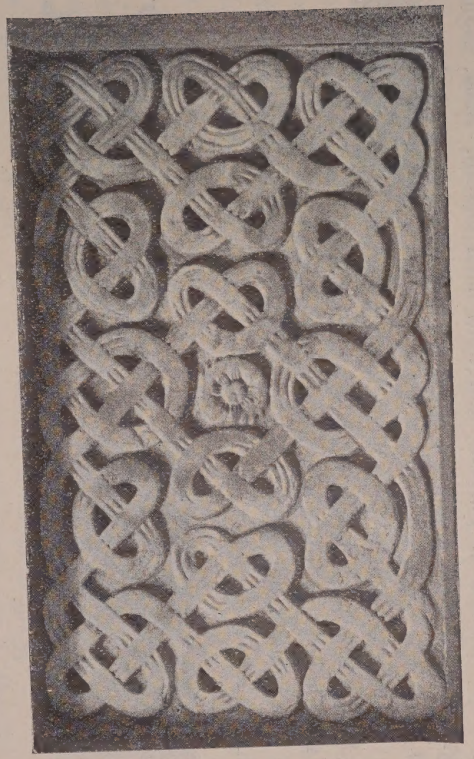


Fig. 90.
Marmorplatten in Chur.

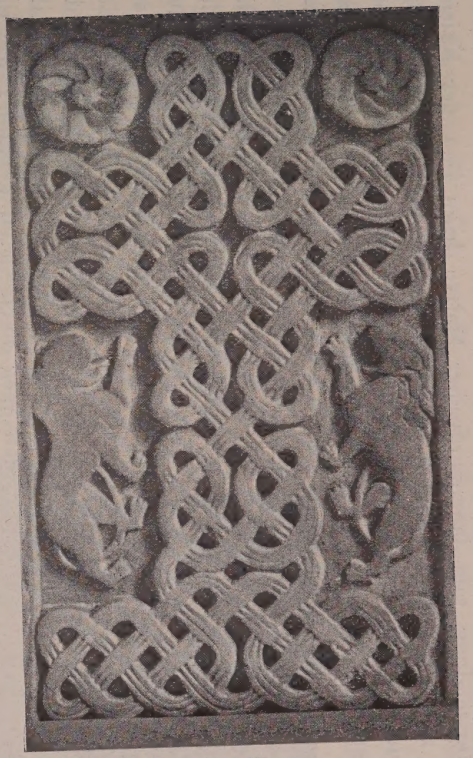


Fig. 89.

der Verwendung rein langobardischer Motive beim Bau der Kaiserpfalz zu Gelnhausen. Manche andere Beispiele für die Applikation italischer Kunstformen auf deutschem Boden wären noch zu finden, gehören aber alle dem zweiten Jahrtausend nach Christus an und haben daher für unseren Gegenstand keinen ausschlaggebenden Wert mehr.

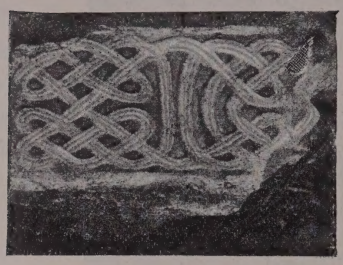


Fig. 92. Chur.

Ebenfalls der spätern Zeit gehört die Beeinflussung Bayerns und Österreichs an; einzelne Motive fanden wir auf Schloss Tirol, in Regensburg und in Friesach.

Stärker und früher als gegen Nordosten hat sich die langobardische Plastik den Weg nach Osten gebahnt; wie im Westen folgt sie der Küste: von Venedig nach Aquileja, Triest und Treviso, von hier über Parenzo und Pola nach Ossero, Arbe, Nona, Novegradi Zara und Spalatro, Ragusa und Cattaro [1]).

Fig. 93. Chur.

In diese Gegenden, d. h. nach Dalmatien scheint unser Stil erst Ende des VIII., besonders aber im IX. Jahrhundert gedrungen zu sein; wenigstens dürfte von keinem der erhaltenen Monumente ein höheres Alter nachweisbar sein [2]).

Fig. 94.

Fig. 95.

Romanische Backsteinreliefs des XIII. Jahrhunderts.
Aus S. Urban (Kanton Luzern).

---

1) Eine Zusammenstellung der langobardischen oder lombardisierenden Denkmäler Frankreichs, der Schweiz und Deutschlands fehlte bisher gänzlich; die hier aufgezählten Monumente auf dem Boden des österreichischen Kaiserstaates hat zuerst Cattaneo veröffentlicht; natürlich sieht er in denselben byzantino-barbarische, italo-byzantinische oder neobyzantinische Werke.

2) Das dalmatinische (?) Taufbecken im Museum von Venedig zeigt ein rein langobardisches Ornament, ein Vortragekreuz ähnlich demjenigen von S. Ambrogio in Mailand; als Datum mag die Wende des VIII. und IX. Jahrhunderts gelten.

Dagegen hat sich in Dalmatien die langobardische Ornamentationsweise ungemein lang erhalten.

Noch an den geschnitzten Domtüren von Spalatro, die dem XII. Jahrhundert angehören mögen, finden wir jene typischen Riemengeflechte, und an den spätromanischen Chorstühlen des XIII. Jahrhunderts sind ebenda ganze Flächen mit lombardischen Geflechtsmustern bedeckt.

Ihre grosse Verbreitung verdankt die langobardische Plastik nicht zum wenigsten der Wanderlust jener Magistri Comacini[1]), jener Künstler und Kunsthandwerker, denen wir in den Gesetzen König Rotharis (636—652) schon begegnen.

Fig. 96. Schnitzerei. Spalatro. XIII. Jahrhundert.

Es ist anzunehmen, dass darunter Meister vorhanden sind, die aus Como stammten oder aus Bildhauer- und Steinmetzschulen zu Como hervorgegangen sind. In dieser Stadt stossen wir noch jetzt auf typische Beispiele langobardischer Kunst, die unserer Schätzung nach dem VIII. Jahrhundert angehören dürften[2]).

Während des ganzen Mittelalters sind Bildhauer aus jener Gegend hervorgegangen, und sie haben sich, gleich den Tessiner Künstlern und Marmorarbeitern des XVI. Jahrhunderts und der Neuzeit, nach allen Richtungen zerstreut und haben in allen Teilen Italiens wie auch im Auslande Spuren ihrer Tätigkeit hinterlassen.

---

1) Über die Magistri Comacini existiert eine reichliche Anzahl von Schriften; zitiert seien hier: Muratori Antiqu. Italiæ II; Ilg Memoratorium de mercedibus Comacinorum in Mitt. der k. k. Zentralkomm. 1871, S. 63—80; Merzario, Gius. Mæstri Comacini (Agnelli Mailand) rezensiert in Arch. stor. dell' Arte 1894, S. 61 bis 62; Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien S. 236 ff.

2) Zahlreiche Skulpturen am Äussern und Innern von S. Abondio; viele Fragmente aus S. Fedele und S. Margarita im städtischen Museum (Hof).

Kapitel V.

Die Denkmäler.

Die langobardische Plastik blühte zu einer Zeit, in der die Freiskulptur nicht mehr verwendet wurde. Die statuarische Kunst der Römer hatte ausgelebt und an Stelle der Götter- und Kaiserverehrung, der sie gedient hatte, war der Kult der christlichen Heiligen getreten. Zur Darstellung der letzteren aber wurde nicht die ehemalige Dienerin des heidnischen Kults, die Plastik, sondern vorzugsweise die Malerei und das Mosaik verwendet.

Die Plastik tritt nicht als selbständige Kunst auf, sondern als Begleiterin der Architektur, indem ihre Erzeugnisse als Reliefs zur Verzierung der Bauteile herangezogen werden.

Es sind demnach Denkmäler der Architektur, zu deren Ausschmückung die Plastik sich hergeben musste; da die Kunst jener Epoche aber unter dem Zeichen der Kirche steht, sind die Monumente fast ausschliesslich kirchlicher Bestimmung.

Die langobardischen Reliefs sind vornehmlich zu suchen an Altären, Altarbaldachinen, Kanzeln, Bischofsthronen, Taufbecken, Brunnen, Schranken und Schrankentüren, Türen, Fenstern, Kapitellen, Kämpfern, Säulen, Gesimsen, Kreuzen, Sarkophagen. Alle diese Bauteile haben ihren bestimmten Platz in der Basilica oder im Baptisterium des Frühmittelalters; als liturgischen Bauteilen kommt ihnen auch eine gewisse Gestalt zu, die nur in Details kleine und unbedeutende Abweichungen zulässt.

Charakteristisch für die genannten Monumente im Langobardenreich ist das absolute Fehlen der feinen architektonischen Gliederung im Aufbau: der Altar, dessen gegebene Form der Tisch oder die Tumba war, nimmt die Form einer Kiste an; der Brunnen zeigt nichts mehr von der Eleganz des römischen Puteals, er wird zum einfachen Trog.

Die Bischofsthrone sind meist massive Sitze, die keine Verwandtschaft mehr zeigen mit den schönen römischen Marmorstühlen, die in altchristlicher Zeit noch zu diesem Zwecke verwendet worden waren.

Wie alle diese Monumente werden auch die Schranken einfach mit Reliefs überzogen, die sich teppichartig über sie ausbreiten. Zu diesem Zweck wurden aus Randornamenten, aus Geflechten netzartige Gebilde entwickelt: aus den verschiedenen Riemengeflechten bilden sich Riemennetze, aus den Rad-, Spiral- und Kreuzranken, die alle zur Verzierung von Leisten bestimmt waren, werden durch Erweiterung

Fig. 97. Spätlangobardische Skulpturen von Muralto. Museum Locarno.

netz- oder baumartig ausgebildete Ornamente, die gleich Teppichen ganze Flächen bedecken helfen.

Die Ausschmückung der Denkmäler mit figürlichen Reliefs tritt ganz zurück; auch die Sarkophage, die noch im IV. und V. Jahrhundert ganz mit Figuren, Gruppen und Szenen bedeckt waren, erhalten unter den Langobarden nur ornamentale Verzierungen.

Fast bei allen Denkmälern fehlen die architektonischen Einteilungen und Gliederungen, wie Bogen- und Giebelreihen u. dgl.;

auch Gesimse, Leisten, Kehlen, Basen werden nicht mehr verstanden und verwendet. Das Hochrelief tritt ganz zurück und macht auf allen Monumenten einem gleichförmigen Flachrelief Platz; aus welchen Motiven dieses letztere zusammengesetzt ist, wurde oben darzulegen versucht.

Altäre haben sich nur in sehr seltenen Fällen im ursprünglichen Zustande erhalten. Die Ornamentation der Vorderseite pflegte sich nicht zu unterscheiden von derjenigen der Chorschranken. Da die Monumente beider Gattung ähnliche Dimensionen und Proportionen besassen, sind sie schwer auseinander zu halten.

Als sichere Altarfronten sind zu nennen: die inschriftlich beglaubigte Platte des Teuzo in Orvieto[1]); ferner analoge Werke zu Como in der Kirche S. Abondio, im Museum von Perugia, in San Oreste und in S. Ambrogio zu Mailand. Weniger typisch sind die Monumente dieser Art zu Cividale (S. Martino und S. Maria in Valle) und Ferentillo.

In grösserer Zahl sind uns **Altarbaldachine,** sogen. ciboria, erhalten; es sind dies Aedikeln, auf vier Säulen ruhend, welche über dem Altar errichtet wurden. Auf die Säulen pflegen monolithe Bogen gelegt zu sein und auf letzteren erhebt sich ein pyramidales Dach. Ciborien und Fragmente von solchen finden sich noch an folgenden Orten[2]): Valpolicella, Cividale (S. Maria in Valle und Museum), Bagnacavallo, Bologna (Platz von S. Domenico), in den Baptisterien von Albenga und Ventimiglia, in Perugia (Museum), in Rom (Lateranmuseum, S. Maria in Trastevere, S. Maria Maggiore, S. Maria in Araceli), Toscanella, Ravenna (S. Spirito und S. Apollinare in Classe), in den Kathedralen von Arbe und Cattaro, in Grado, Murano, Torcello, Berlin (K. F. M.) und Bolsena.

Die **Bischofsthrone** oder cathedrae, in der Mitte der Apsis an die Wand der Kirche angelehnt, bestanden aus steinernen Sitzen, zu denen einige Stufen emporführten. Hie und da bedeckte ein auf zwei Säulen und rückwärts im Mauergefüge ruhender Steinbaldachin den Thron des Bischofs.

---

1) Abg. bei Rohault de Fleury I. Taf. 62.

2) Die meisten hier zitierten Ciborien sind abg. bei Rohault de Fleury II; das von Porto, jetzt im Lateranmuseum, findet sich bei Dehio und Bezold, Taf. 29. Cattaneo, dessen Verzeichnis wir hier mit Abstrichen und Beifügungen zugrunde legten, enthält auch das Ziborium von S. Ambrogio in Mailand. Dieser reich mit Figuren und einer ganz andern Ornamentik verzierte Altarbaldachin gehört nicht zu unserer Gattung, ist vielmehr ein Stuccogebäude verschiedener Zeiten.

Ein vollständiges Exemplar dieser Art befindet sich noch an Ort und Stelle im Chor der Kathedrale zu Grado[1]), wo auch die daran stossenden Presbytersitze erhalten sind. Ein einfacherer Typus, nur aus einem mit Lehnen versehenen Sitz bestehend, steht in S. Ambrogio in Mailand. Der Oberteil einer Thronrücklehne hat sich zu Münster erhalten. In Betracht fallen auch die mir nicht näher bekannten Throne von Torcello, Pola, Alliate und Biella[2]).

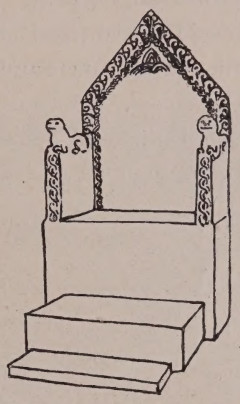


Fig. 98. Cathedra des Abts von Münster (Rekonstitution).

Die **Taufbecken**[3]), piscinæ, sind aus Stein gefügte Wasserbehälter, von polygoner Form, gross und tief genug zur Immersion.

Die Typen sind sehr verschieden; einige zeigen eine kanzelartige, in das Becken vorspringende Nische für den taufenden Bischof, entsprechend den erhaltenen Exemplaren zu Ravenna; ein Unikum dürfte das Baptisterium von Ventimiglia enthalten, in dem zwei Ambone einander gegenüberstehen, beide in das Becken hineinragend.

Andere Exemplare zeigen eine Lücke in der Brüstung, zum bequemeren Hineinsteigen des Täuflings angebracht. Allen war ursprünglich eigen eine Vorrichtung zur Verhängung der Piscina mit Teppichen, damit der nackte Täufling nicht den Blicken aller ausgesetzt sei. Spuren von Löchern zur Befestigung von Eisenstangen habe ich z. B. in Ventimiglia konstatiert; monumentale Form aber nahm diese Vorrichtung an, wenn statt der Stangen ein steinernes Dach, auf Säulen ruhend, ein sog. Ziborium darüber errichtet wurde.

Mit Reliefs verzierte Taufbecken finden sich noch in Cividale, Adria und Toscanella; kleinere Typen im Museum von Venedig und aus später Zeit in Giornico, wo der Trog als Brunnen verwendet wird. Taufziborien sind erhalten zu Cividale und Pola.

---

1) Abg. bei Holtzinger, Die altchristliche Architektur S. 165, Dehio und Bezold, Taf. 31.

2) Cattaneo S. 329.

3) Für die liturgischen Einzelheiten sei auf Kraus Realencykl. II und Holtzinger, für Abbildungen auf Cattaneo S. 329 verwiesen. Sämtlichen Autoren, deren Werke mir zu Gesicht kamen, ist das höchst interessante s. Z. von mir untersuchte und aufgenommene Baptisterium von Ventimiglia unbekannt. Als ersten Bischof dieser Stadt lernen wir um das Jahr 680 einen Johannes kennen (Gams Series episc. S. 826). Dieser Zeit dürfte auch die Erbauung des Baptisteriums angehören.

In der Mitte der Area, d. h. des freien Platzes im altchristlichen Atrium stand der **Brunnen**[1]), phiala oder cantharus genannt. Hier wuschen sich die Gläubigen vor dem Betreten des Gotteshauses Gesicht, Hände und Füsse. Als Reminiszenz daran wurde, nachdem diese Sitte eingegangen war, der Weihwasserstein bei der Kirchenpforte angebracht.

Die Canthari der langobardischen Kirchen bestehen aus einem runden Brunnenrand aus Stein, dessen Aussenfläche teppichartig mit Geriemsel, Kreuzen u. dgl. verziert ist; derartige Pozzi, wie sie von den Italienern genannt werden, haben sich zahlreich erhalten, so in S. Stefano zu Bologna ein Exemplar aus der Zeit König Liutprands, vier Stücke in Rom: eines zu S. Giovanni in Laterano, eines vor S. Giovanni vor der Porta Latina, ein weiteres im Vestibüle des Kunstgewerbe-Museums und eines im Landwirtschafts-Ministerium. Weitere Exemplare befinden sich in Venedig und Berlin (K. F. M.).

Fig. 99. Brunnen in Venedig.

Als stabiles Requisit im Mobiliar der Basilica wurde schon früh ein Podium zum Verlesen der hl. Schriften verlangt; während der Bischof von seinem Sitz, der Cathedra aus predigte, pflegte der Lector von diesem Podium, aus dem sich der Ambon oder die **Kanzel** entwickelte, herab zu lesen.

Die Kanzel bestand in langobardischer Zeit aus einem massiven Aufbau, zu dem man von beiden Seiten aus vermittelst einiger Stufen emporstieg; die Mitte, der höchste Teil, war mit halbkreisförmigen Brüstungen versehen. In späterer Zeit wurde dann an Stelle dieses Baues eine, auf vier Säulen ruhende, mit Balustraden versehene, viereckige Kanzel gesetzt.

---

1) Näheres über diese Brunnen findet sich bei Kraus Realencykl. I. 122, Lenoir Archit. monastique II. 312—313 und Holtzinger a. a. O. S. 14—19, schöne Abbildungen mehrerer Stücke liefert Cattaneo Fig. 85, 97, 155. Romanische Pozzi sind noch da und dort in der Mitte des Kreuzganges oder Grashofes erhalten, so in Valpolicella und Le Puy.

Die Flächen der Brüstungen und die Kapitelle der Säulen boten den Bildhauern Gelegenheit, ihre Kunst hier zu entwickeln. Von Ambonen der ersten Gattung haben sich nur Fragmente, meist die halbrunden Mittelteile erhalten, so das rohe aber typische Exemplar von Voghenza[1]) (in Ferrara) und ein Fragment von Modena[2]); typisch ist der Ambon von S. Maria in Castel Sant' Elia[3]); mehr byzantinisch als langobardisch ist die Ambobrüstung von Ancona[4]). Drei Exemplare sind in den Museen von Mailand und Como.

Als höchst charakteristisches Beispiel für die späteren auf Säulen ruhenden Kanzeln sei der langobardische Ambon von Toscanella[5]), der reich mit Riemengeflechten und Netzen verziert ist, genannt. Als lombardisches Werk des X. Jahrhunderts, das aber noch altlangobardische Details in den Ornamenten (Achtergeflecht) aufweist, verdient die Kanzel von S. Ambrogio in Mailand Erwähnung.

Fig. 100. Ambo von Romainmôtier. (Perlschnur, Riemenwerk, Kreuz mit Spiralenden, Rosette, Bäumchen.)

Fragmente finden sich im Baptisterium von Concordia, in der Kathedrale von Grado und in S. Salvatore zu Brescia.

Am zahlreichsten erhalten sind uns **Schranken,** cancelli, weil dieselben in grösserer Anzahl in jeder Basilica vorhanden waren. Während man in altchristlicher Zeit das Presbyterium für die Laien vermittelst durchbrochener Balustraden aus Holz, Metall oder Marmor zu verschliessen pflegte, errichteten die

1) Abg. bei Rohault de Fleury III, Taf. 182 und 183.
2) Abg. a. a. O. Taf. 183.
3) Abg. Revue Encyclopéd. 1899, S. 200 und de Waal Roma Sacra p. 274.
4) Abg. Fleury Taf. 180.
5) Abg. a. a. O. Taf. 185.

Langobarden die Umzäunung aus reliefierten Steinplatten. Auf diesen kamen alle Arten von Ornamentmotiven zur Darstellung: Geflechte, Netze, Ranken, Korbboden, Lebensbäume, Kreuze, Pfauen u. dgl.

Schöne Exemplare[1]), teilweise heutzutage da und dort vermauert, oder als Fragmente herumliegend, sind in der Nähe beinahe aller langobardischen Kirchen erhalten. Als wichtigste Fundorte zitiere ich: S. Abondio in Como, S. Maria in Trastevere, Campo Vaccino, S. Apostoli, S. Clemente, S. Sabina, S. Giorgio, S. Lorenzo f. l. m. in und um Rom, ferner Modena, Murano, Ravenna, Torcello. Weitere Exemplare finden sich in Venedig, Cividale, Concordia, Aquileja, S. Ambrogio in Mailand, Toscanella, Orvieto, Assisi, Capua, ferner in Muggia Vecchia, Pola, Novegradi, Zara, Spalatro und Ragusa.

Fig. 101. Ambo von Ferrara. (Pfauen und Weinranken.)

Im Westen finden wir langobardische Schranken von Ventimiglia, Marseille, Aix, Arles, Avignon, Vienne bis Bordeaux; ornamentale Motive von diesen Denkmälern finden sich zahlreich in unserer Abhandlung abgebildet.

Als langobardisierendes Exemplar sei hier nach Dehio und Bezold eine Schranke von Aquileja angeführt; sie zeigt rein langobardische Geflechte als Rahmen, sowie eine Weiterbildung des sogen. Korbbodenmotivs als Mittelstück verwendet. Die Pfosten, d. h. zwischen den grossen Schrankenplatten stehende Steinpfeiler haben sich z. B.

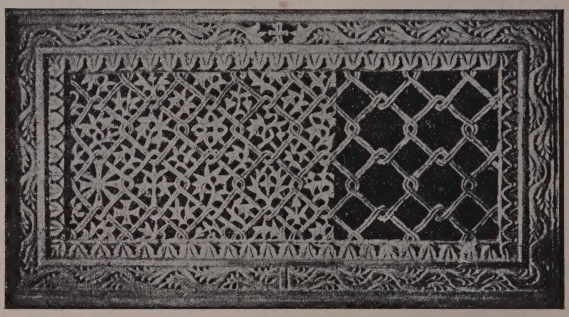


Fig. 102. Durchbrochene Schranke. Ravenna.

1) Zahlreiche Exemplare sind abg. bei Rohault de Fleury Bd. III; vgl. auch die lange Liste von Schranken und Schrankenfragmenten bei Cattaneo S. 326—327.

in Aquileja und Münster erhalten. Ebenda sind auch die Ansätze von Säulchen[1]) sowie seitliche Rinnen erkennbar.

Nur in seltenen Fällen dagegen haben sich erhalten: die **Schrankentüren;** es sind dies ebenfalls steinerne Platten, welche sich in Zapfen drehten. Exemplare sind noch vorhanden in S. Maria in Valle zu Cividale[2]) und Leprignano[3]).

Was die übrigen Denkmäler betrifft, so gehören dieselben noch mehr als die bisher genannten der Architektur an, indem sie nicht kirchliche Geräte, sondern integrierende Teile des Gebäudes bilden.

Von langobardischen **Türen** sind uns einige Stürze mit plastischer Verzierung erhalten geblieben; drei Exemplare dieser Art finden sich in S. Maria in Valle zu Cividale, ein Stück im Palazzo Orgian zu Vicenza und eines zu Nona. Eine ganze Türfassung sieht man zu S. Clemente auf dem Coelius.

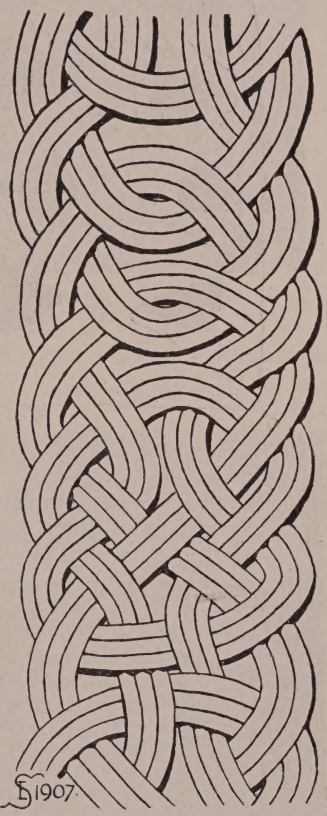


Fig. 103. Vom Hauptportal zu S. Pietro in Ciel d'oro. Pavia.

Prachtpforten, architektonisch durch Säulen gegliedert, die mit rein langobardischem Netzwerk bekleidet und von rohen Tierfiguren begleitet sind, finden sich an Portalen von S. Ambrogio in Mailand, S. Michele und S. Pietro in Ciel d'oro in Pavia. Diese Werke sind aber erst nach dem Sturze des langobardischen Reiches entstanden, und zwar, wie ich annehme, im IX./X. Jahrhundert. Auch Blendarkaden wurden in dieser Zeit etwa mit Reliefs geschmückt; so finden wir am Westgiebel von S. Ambrogio in Mailand Viereckgeflechte, doppelte Achtergeflechte, Rauten- und Kreisgeflechte als Einfassung eines Bogens verwendet. Darüber ist in den Fischgratverband des Mauerwerks ein skulptiertes Kreuz, auf welchem eine Sternschlinge angebracht ist, eingelassen.

---

1) Abg. Schweiz. Archiv für Volkskunde 1907 Heft 1, oben Fig. 87.
2) Abg. bei Cattaneo Fig. 39.
3) Abg. bei Grisar Revue de l'Art chrétien IX 1898. Fig. 4.

Auch die **Fenster**[1]), deren Verschluss in langobardischer Zeit aus dünnen, durchbrochenen Marmorplatten bestand, haben sich

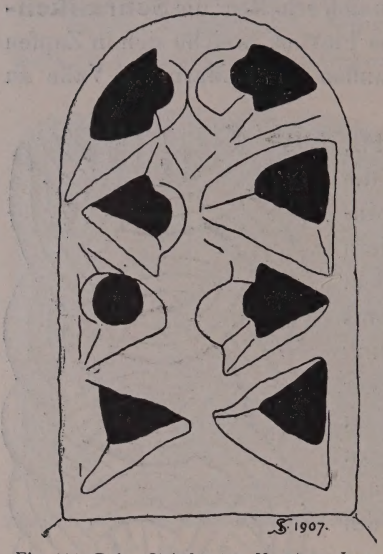


Fig. 104. Rohes Steinfenster. Krypta zu Lenno.

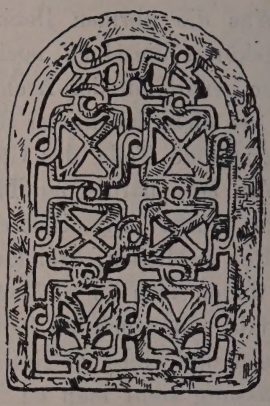


Fig. 105. Steinfenster und Viereckknetz. Venedig.

der Kunst des Bildhauers nicht entzogen; wir finden dieselben Muster, Riemengeflechte oder Viereckknetze auf denselben angebracht.

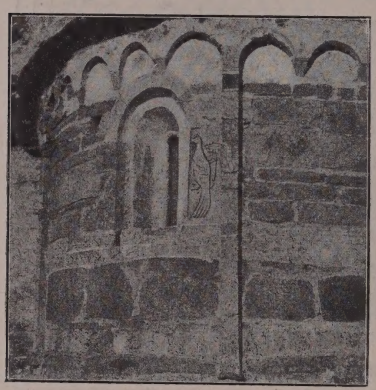


Fig. 106. Fenster zu Prugiasco.

Typische Exemplare ersterer Art finden sich zu Venedig[2]) und zu Berlin, ein solches der letztern zu Grado. Rohere Beispiele enthält die Krypta von Lenno. Die Umrahmung der Fenster auf der Aussenseite der Mauer kann ornamentalen Charakter tragen, wie zu S. Abondio in Como, oder aber aus Tieren bestehen, wie zu Prugiasco im Bleniotal, wo zwei Pfauen ein Apsisfenster flankierten[3]). Fensterumrahmungen der Innenseite aus Stucco sind in sieben

1) Schöne Typen bei Haupt, Abb. 61.
2) Abg. Cattaneo, Fig. 43.
3) Nur ein Pfau ist erhalten, vgl. Fig. 106.

verschiedenen Formen bruchstückweise vom Verfasser in Disentis ausgegraben worden [1]).

In grosser Zahl sind uns auch langobardische **Kapitelle** erhalten;

Fig. 107. Kapitelle zu Lenno.

dieselben stammen entweder von den Säulen der Altar-, Kathedren- und Piszinenbaldachinen, oder aber von den Säulen und Pfeilern der

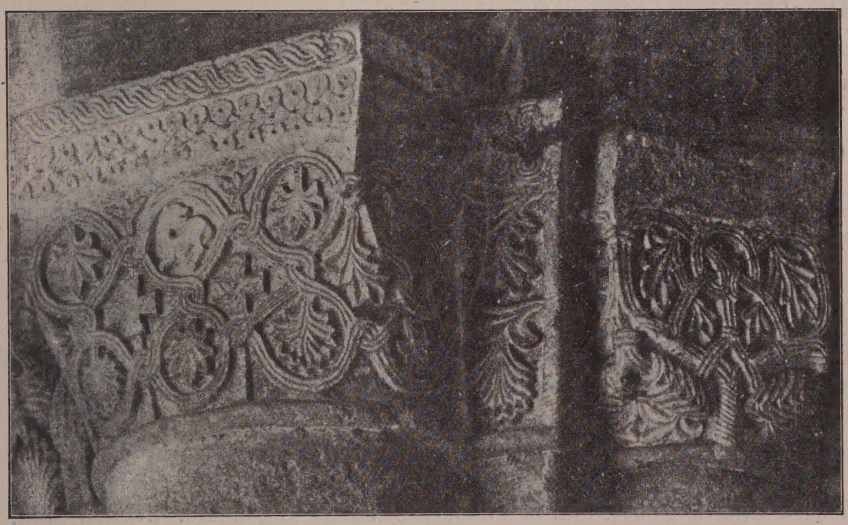


Fig. 108. Kapitelle zu S. Ambrogio in Mailand.

Kirche selbst. Charakteristisch für die aus dem antiken Kompositakapitell entwickelten Formen sind gewisse Hacken, die paarweise nach

1) Vgl. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 1906, 1907 und 1909; wie zu Cividale sind sie teilweise mit ausgeschnittenen Zierden bekrönt.

aussen gelehnt sind. Es sind verkümmerte Nachbildungen von Blattstielen, wie sie schon unter gotischer Herrschaft am Palast Theodorichs dargestellt wurden. Der Kelch der Kapitelle langobardischen Ursprungs ist gekennzeichnet durch klotzig vorspringende Kapitellblätter; typische

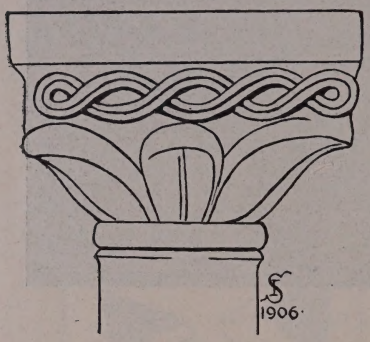


Fig. 109. Muralto.

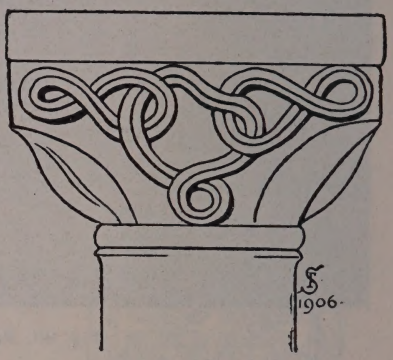


Fig. 110. Muralto.

Beispiele finden sich in Valpolicella, als Reste des 712 errichteten Ziboriums[1]) und zu Brescia.

Die rohesten langobardischen Kapitelle verraten ihren Ursprung aus der Holzarchitektur, indem sie die Gestalt eines Würfels annehmen,

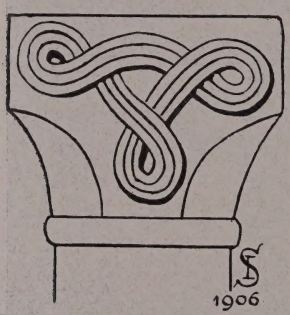


Fig. 111. Locarno.

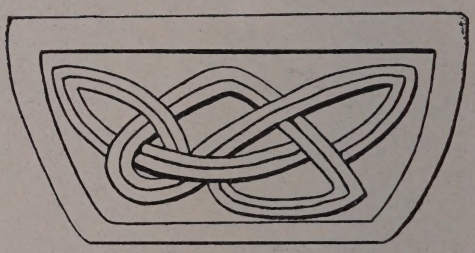


Fig. 112. Locarno.

dessen untere Ecken durch einen Beilschlag abgehauen worden sind. Charakteristische Beispiele aus Cividale bildet Cattaneo[2]), sowie Mothes[3]) ab; andere aus Ascona finden sich im Museum zu Locarno.

---

1) Gute Abb. b. Pflugk-Harttung, G. d. Mittelalters, S. 418.
2) Fig. 41, b und c.
3) Fig. 79, d, e, f und g.

Endlich begegnen wir auch figurierten Kapitellen, so in Ventimiglia (s. oben Fig. 77), in S. Celso und S. Ambrogio in Mailand; Adler, Hasen, Pferde, Widder u. dgl. sind dargestellt, von letztern nur die Protomen, wie an den assyrischen Stierkapitellen. Auch die langobardische Ornamentik bemächtigt sich der Kapitelle, indem sie dieselben etwa mit Geflechten (Ascoli,

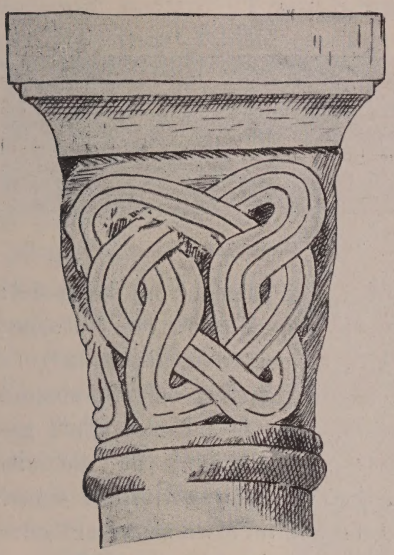


Fig. 113. Saint-Roman-le-Puy.

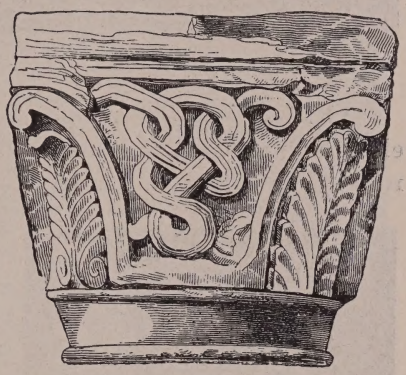


Fig. 114. Evreux. Museum.

Como, Locarno, Muralto, Zürich) oder mit Netzen (Mailand, S. Ambrogio) bekleidet. Späte Beispiele enthält noch die Krypta von S. Pietro in Toscanella[1]). Rohe fränkische Kapitelle mit Geflechten und Knäueln finden sich in Saint-Romain-le-Puy[2]). Neben diesen Schmuck aber

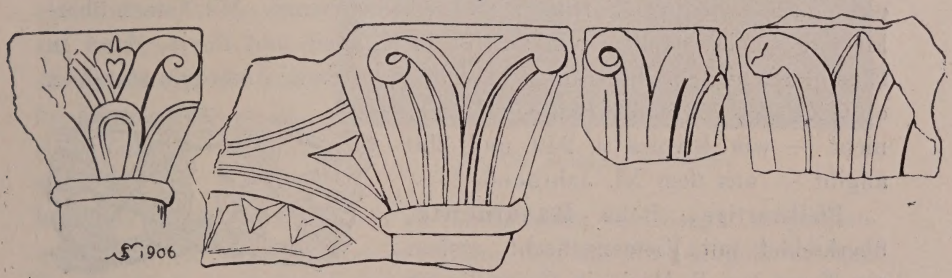


Fig. 115. Kapitelle aus Ascona und Disentis.

stellt sich, um bald — schon im IX. Jahrhundert — die Oberhand zu gewinnen, das vegetabilische Motiv, das der lombardischen und der übrigen Romanik eigen ist.

1) Rivoira Fig. 228 und 231.

2) F. et N. Thiollier Art et Archéologie dans le Dép. de la Loire. Pl. 2.

Häufig ist der Abakus mit einem einfachen oder komplizierten Geflecht geschmückt; Beispiele bieten S. Ambrogio zu Mailand, S. Vittore zu Muralto und S. Flaviano zu Montefiascone (letztere von Rivoira p. 329 und 330 ins Jahr 1032 datiert).

Fig. 116. Gesimse mit Netzwerk. Zürich, Grossmünster.

Gelegentlich werden auch **Kämpfer** mit Riemenwerk bekleidet; ein typisches Exemplar aus Ascona bewahrt das Museum von Locarno; reichere sieht man in der Krypta von S. Francesco in Ravenna[1]).

Fig. 117. Stuccohalbsäulen zu Disentis.

Was die **Säulen** betrifft, so sind diese meistens rund und glatt gebildet; in Anlehnung an die altchristliche und byzantinische Kunst wird der Mantel etwa senkrecht oder spiralförmig kanneliert. Schuppen kommen hier ebensowenig, als an den übrigen Denkmälern der Langobarden vor. Als Typen von Säulen, deren Mantel mit Geriemsel bekleidet, sei ein schönes Exemplar von oktogoner Form in S. Salvatore zu Brescia genannt. Mit Netzen überkleidete Säulen fanden wir bereits in Mailand und Pavia, dann in Elne und Wimpfen. Die Säulen am Portal zu Sant' Ambrogio stammen ohne Zweifel von einem Bau des IX. und nicht — wie Rivoira p. 249 und 250 angibt — aus dem XI. Jahrhundert.

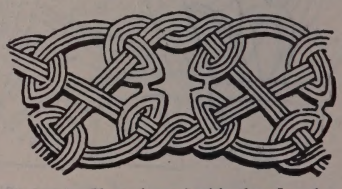


Fig. 118. Von einer Archivolte, Lund (nach Seesselberg).

Pfeilerartige, hohe **Basamente,** überkleidet mit Riemengeflecht, stehen am Turm von S. Maria in Cosmedin zu Rom (774—795[2]).

Auch **Steinkreuze** mit verschiedener Bestimmung[3]) wurden

1) Rivoira, Fig. 60. — 2) Abg. bei Rivoira, Fig. 219.

3) Teilweise wohl als Erinnerungszeichen, z. B. an Todesstätten oder aber zur Erweckung der Andacht auf freiem Felde errichtet, wie dies auch in Deutschland durch Aldebert im VIII. Jahrhundert geschah.

von den Langobarden errichtet, sind aber, wie begreiflich, nur spärlich erhalten geblieben; in der Form entsprachen sie zweifelsohne den aus den Reliefs bekannten Typen, waren somit mit plastischem Geriemsel verziert. Typen befinden sich zu Budrio[1]) (zwischen 789 und 814 errichtet), Bologna und auf dem Forum Romanum[2]).

Zum Schluss muss auch noch der **Grabmäler** gedacht werden. Diese bestehen aus Steinsarkophagen, wie solche seit ältester Zeit im Orient und Okzident üblich waren. Die langobardischen Steinsärge pflegen die Gestalt einer langen, flachgedeckten Kiste anzunehmen, deren Aussenseiten mit ornamentalen Reliefs verziert sind. Ein Exemplar aus Venedig befindet sich im Berliner Museum[3]), ein anderes in Murano[4]), ein drittes zu Jesolo, eines zu Ravenna[5]).

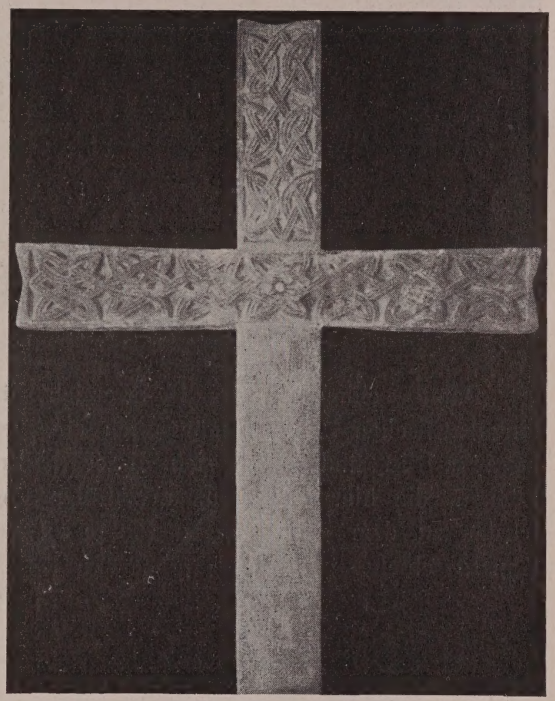


Fig. 119. Steinkreuz in Bologna.

Andere Gräber nehmen die Form der altchristlichen Arcosolien an; in diesem Falle ist die Vorderseite des Sarkophags, sowie das Bogenfeld der Nische mit Reliefs verziert. Beispiele dieser Art finden wir im Baptisterium zu Albenga; möglicherweise sind sie indessen erst in späterer Zeit aus alten langobardischen Baufragmenten zusammengestellt worden.

---

1) Ein Abguss davon im Museum von Bologna.
2) Abg. bei Cattaneo, Fig. 96.
3) Abg. im Katalog der christl. Kunst, S. 4.
4) Abg. bei Cattaneo, Fig. 45.
5) Abg. bei Ricci Notizie degli Scavi 1899, S. 5. „VIII.—IX. Jahrh.“

Mit byzantinischen Elementen vermischt, und mehr im Stil der Monumente von Cividale gehalten, sind die Skulpturen am Grab der Theodota zu Pavia.

Fig. 120. Sarkophag in Spalatro (Lilienkreuze).

Damit schliessen wir die Übersicht über die Monumente der langobardischen Plastik; möge sich eine gewandtere Feder und ein besserer Stift finden, die sich dieser Denkmäler annehmen, um die Lücken, die hier geblieben, auszufüllen und der Kunst der Langobarden zu dem selbständigen Platze zu verhelfen, der ihr in der Kunstgeschichte gebührt.

Tafel I.

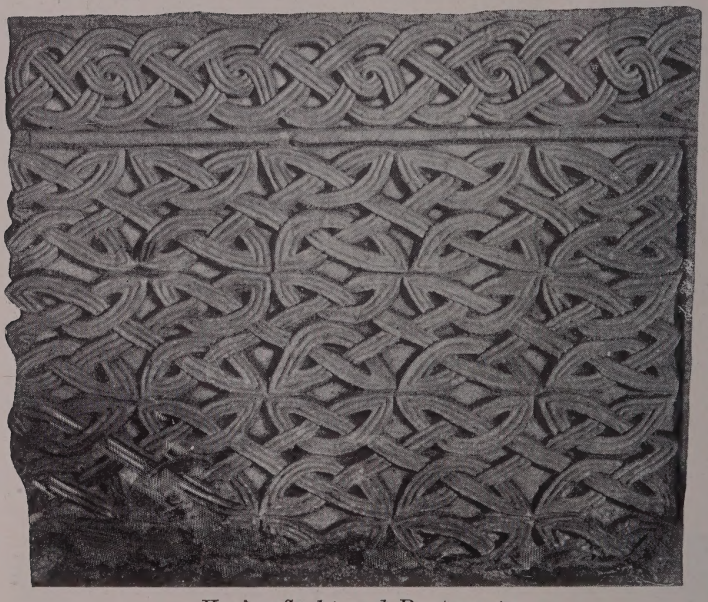
Gesäumtes Kreisgeflecht mit Einschiebseln.
(Como, Museum.)

Kreisgeflecht, diagonal durchschossen.
Oben geperlte Hufeisenböglein, Feuerrad, Rosette, Lilien.
(Como, Museum.)

Hufeisenböglein, halbe Rosetten und Lilien.
(Chur, Dom.)

Tafel II.

Gesäumtes Viereckgeflecht.
Darin Palmetten und Feuerräder. (Como, Museum.)



Kreisgeflecht und Rautennetz.
(Como, Museum.)

Tafel III.

Korbboden.
(Como, Museum.)

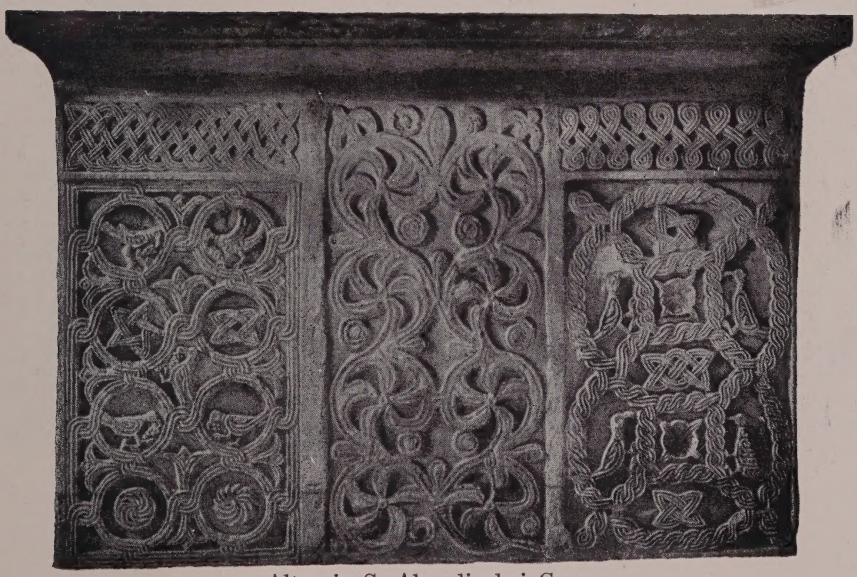
Blattranken und Trauben.
(Chur, Dom.)

Tafel IV.

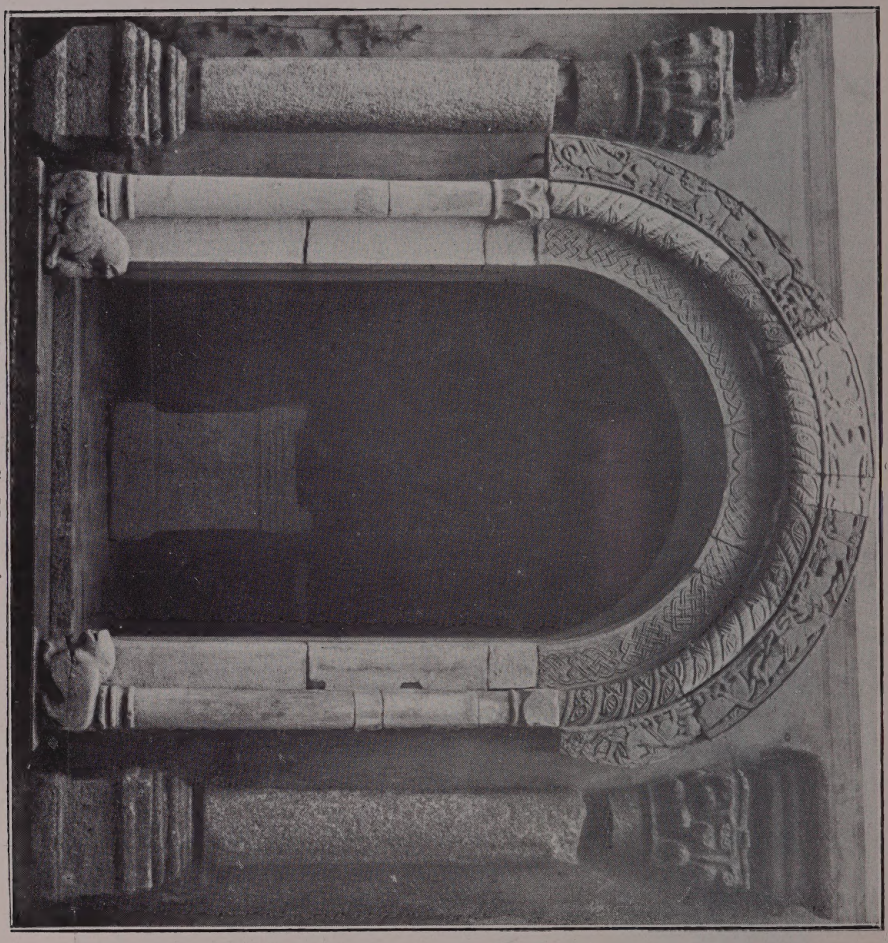
Kannellierte Pilaster und Bogen.
Schlingen, Kreuz mit Geflecht. (Como, Museum.)

Säulen und Bogen.
Baum, Astragal und Hufeisenböglein. (Como, Museum.)

S. Michael auf Drachen.
(Ambo in Como.)

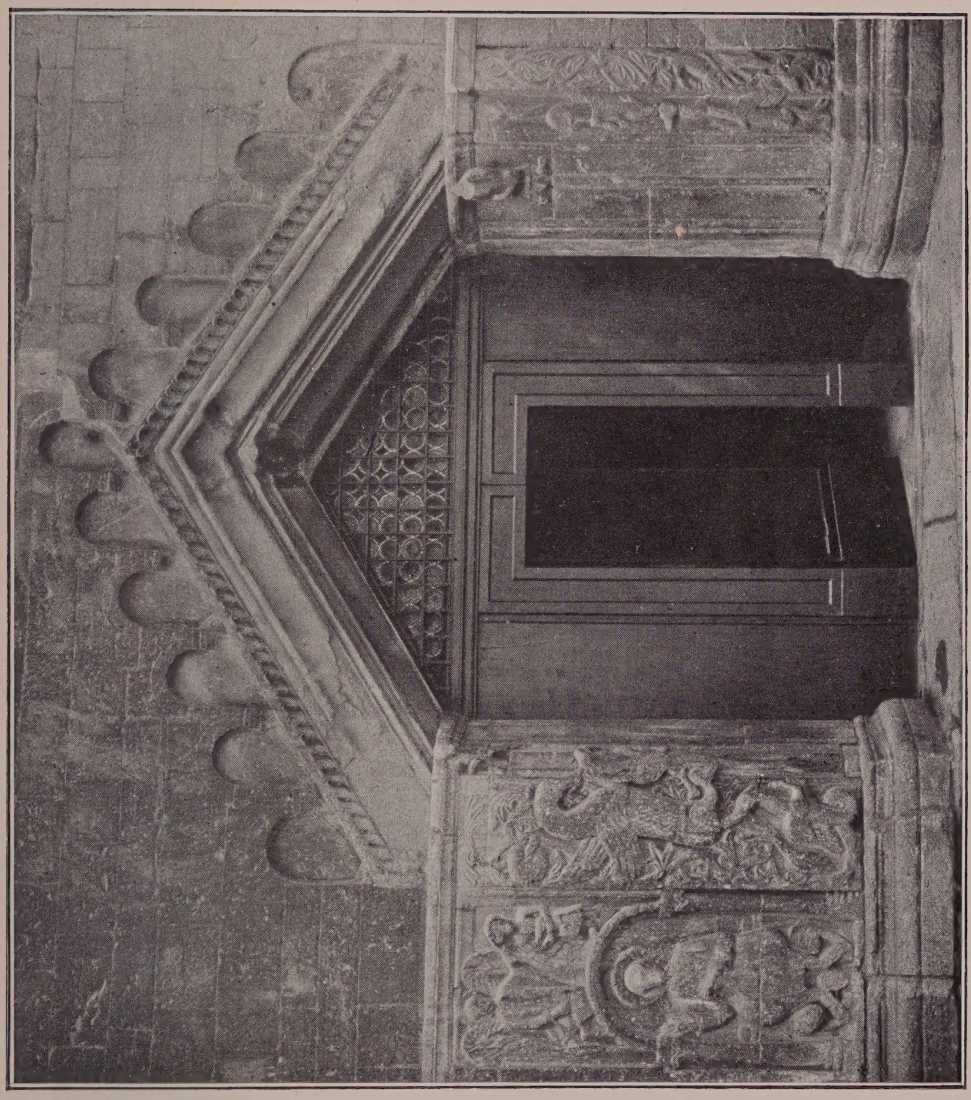


Altar in S. Abondio bei Como.
(Nach Santo Monti.)



Portal von S. Margarita.
(Museum Como.)

Tafel VII.



Portal von S. Fedele.
(Como.)

Ortsregister.

Adria 51, 77.
Aïn Sultan 17.
Aix 17, 43, 45, 65, 68, 80.
Aix-en-Issert 21.
Albenga 22, 27, 32, 40, 43, 49, 51, 63, 66, 68, 76, 88.
Alliate 17, 77.
Alsicamps 20.
Alvaschein 53.
Ancona 21, 51, 62, 79,
Aosta 40, 41, 45, 48, 50, 57, 63.
S. Aoustrille-lès-Graçay 20.
Aquileja 26, 30, 39, 55, 65, 72, 80, 81.
Arbe 72, 76.
Arles 9, 20, 22, 32, 65, 69, 80.
Ascoli 21, 85.
Ascona 40, 46, 50, 84, 86, 88.
Assisi 18, 30, 46, 49, 67, 80.
Athen 55.
Avignon 9, 27, 43, 63, 65, 69, 80.

Bagnacavallo 17, 18, 21, 26, 40, 55, 57, 61, 64, 76.
Basel 20.
Beaune 44.
Benevent 54.
Berlin 26, 33, 35, 39, 40, 41, 45, 46, 48, 49, 51, 76, 78, 82, 87.
Biella 77.
Bologna 15, 28, 40, 45, 61, 62, 64, 76, 78, 86, 87.
Bolsena 76.
Bordeaux 39, 46, 65, 69, 80.
Borgo 70.
Bourges 20.
Brescia 22, 24, 29, 30, 35, 40, 56, 64, 66, 79, 84, 86.
Budrio 61, 62, 87.

Caen 20.
Capua 43, 80.
Castel S. Elia 39, 46, 79.
Cattaro 27, 51, 55, 64, 72, 76.
Chamalière 31, 33.
Chur 29, 41, 53, 54, 55, 63, 65, 70, 71, 72.
Civezzano 7, 23, 37.
Cividale 29, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 48, 50, 51, 55, 58, 60, 61, 62, 64, 76, 77, 80, 81, 83, 84, 88.
Civita Castellana 52.
Classe 62.
Cluny 20.
Como 17, 18, 19, 21, 25, 26, 32, 33, 38, 39, 41, 49, 51, 57, 63, 65, 66, 70, 73, 76, 80, 82, 85.
Concordia 79, 80.
Concques 7.
Coombe 23.
Cravant 20, 69.

Disentis 9, 10, 43, 51, 53, 83, 86.

Elne 31, 33, 86.
Einsiedeln 24.
Evreux 85.

Ferentillo 10, 60, 61, 76.
Ferrara 55, 61, 80.
Florenz 53.
Friesach (Kärnten) 20, 72.

Gamertingen 53.
Gelnhausen 22, 28, 35, 65, 72.
Genf 24, 25, 27, 31, 35, 69.
Germigny-les-Près 25.
Giornico 58, 77.
Grado 14, 17, 21, 33, 40, 57, 63, 76, 77, 79, 82.

Granson 29, 69.
Grenoble 21.

Herznach 8, 69, 70.

Jesolo 87.
Jouarre 13.

Konstantinopel 14, 18.

La Charité 40.
La Voute-Chilhac 28.
Lenno 82, 83.
Leprignano 81.
Le Puy 7, 9, 28, 32, 33, 78, 85.
Liborna 41, 49.
Locarno 17, 40, 48, 75, 84, 86.
Lucca 54.
Lund 29, 86.

Mailand 18, 20, 21, 24, 25, 26, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 45, 48, 49, 51, 54, 57, 58, 61, 63, 65, 66, 72, 76, 77, 79, 80, 81, 83, 85, 86.
Mainz 23.
Mals 39, 70.
Marseille 43, 45, 48, 63, 65, 68, 80.
Martin, St., 20.
S. Maurice d'Agaune 19, 28, 68, 69.
S. Michel d'Entraigues 26.
Modena 17, 21, 45, 79, 80.
Montefiascone 65, 86.
Montmajour 8, 18, 69.
Monza 18, 20, 37, 45, 64, 66.
Moutier-Granval 23, 51, 69.
Mudjeleia 44.
Muggia Vecchia 80.
Münster (Graubünden) 8, 17, 33, 35, 40, 41, 47, 48, 63, 64, 70, 77, 81.
Muralto 8, 9, 23, 40, 41, 43, 46, 48, 51, 75, 84, 85, 86.
Murano 14, 17, 23, 39, 41, 43, 45, 49, 51, 60, 64, 76, 80, 87.

Narbonne 41, 69.
Narni 66.
Nocera 25.
Nola 55.
Nona 72, 81.
Nove Gradi 57, 72, 80.
Noyon 40.

Oreste, S., 23, 32, 39, 41, 63, 66, 76.
Orvieto 18, 19, 32, 40, 41, 48, 63, 76, 80.
Osimo 61, 62.
Ossero 72.

Pamplona 7.
Parma 66, 70.
Parenzo 21, 41, 72.
Pavia 14, 17, 24, 26, 27, 32, 43, 48, 52, 54, 57, 58, 61, 62, 63, 65, 66, 81, 86, 88.
Perugia 17, 57, 76.
Piacenza 54.
Pieve di S. Leo 48.
Pola 30, 61, 62, 72, 77, 80.
Porto 30, 45, 60, 61, 62.
Prugiasco 15, 82.

Ragusa 72, 80.
Ravenna 18, 21, 24, 27, 28, 37, 40, 41, 45, 48, 50, 57, 61, 62, 64, 65, 76, 77, 80, 86, 87.
Regensburg 20, 36, 65, 72.
Remo, San, 51.
Rom 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 57, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 76, 78, 86.
Romainmôtier 17, 69, 79.

Schaffhausen 22, 70.
Schloss Tirol 21, 23, 72.
Schwarzrheindorf 28.
Seengen 24.
Segovia 20, 26.
Sermione (Gardasee) 19, 40, 41, 46.
Sitten 27, 28, 69.
Souvigny 51.
Spalatro 8, 17, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 54, 56, 57, 61, 72, 73, 80.
Sutri 54.

Torcello 14, 22, 40, 41, 46, 49, 51, 76, 77, 80.

Toscanella 19, 30, 37, 40, 41, 45, 50, 63, 76, 77, 79, 80, 85.
Tours 45, 69.
Tracy-le-Val 20.
Treviso 72.
Triest 72.
Trinita de la Cava, S., 54.

Ufenau 20, 65, 70.
S. Urban 7.

Valeria 69.
Valpolicella 21, 22, 23, 40, 43, 45, 49, 60, 61, 62, 63, 66, 76, 78, 84.
Venedig 14, 21, 24, 27, 28, 29, 35, 37, 38, 39, 41, 49, 57, 58, 63, 72, 77, 78, 80, 82, 87.
Ventimiglia 10, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 32, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 57, 58, 61, 63, 66, 68, 76, 77, 80, 85.
Verona 52.
Vicenza 81.
Vienne 21, 32, 45, 65, 68, 80.
Villanova 19, 41, 43, 45, 50, 57.
Vittorito 57.
Voghenza 17, 41, 48, 55, 57, 61, 62, 64, 79.

Wae 27.
Wimpfen 36, 86.
Wladimir 22.

Zara 40, 49, 57, 72, 80.
Žažvić 28, 30, 39.
Zürich 8, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 31, 33, 35, 54, 65, 70, 85.

Verzeichnis der Illustrationen.

Figur		Seite
1.	Detail einer Schranke im Baptisterium zu Ventimiglia	7
2.	Detail von denselben Schranken	10
3.	Schlinge von Pavia, Museum	17
4.	Schlingenmotiv aus Spalatro	18
5.	Zwei Schlingen in Saint Maurice d'Agaune, Museum	19
6.	Stirnseite eines Sarkophags in Aliscamps	19
7.	Stern- und Kreisschlinge in Mailand, Museum	20
8.	Schlingenmotiv von S. Emmeran in Regensburg	20
9.	Römisches Zweiriemengeflecht, Mosaik aus Euren	21
10.	Zweiriemen- und Achtergeflecht, Archivolte	22
11.	Geflecht aus dem Baptisterium zu Ventimiglia	23
12.	Vierriemengeflecht in der Krypta zu Muralto	23
13.	Geflecht aus dem Baptisterium zu Spalatro	24
14.	„ vom Ambon zu S. Ambrogio in Mailand	24
15.	„ aus dem Baptisterium zu Ventimiglia	25
16.	Geflechte an den Chorstühlen zu Spalatro, Holz	25
17.	Geflecht aus dem Baptisterium zu Ventimiglia	25
18.	„ von einem Portal von Ciel d'Oro zu Pavia	26
19.	„ aus S. Abondio in Como	26
20.	„ aus Wae (Schweden)	27
21.	„ aus dem Baptisterium zu Ventimiglia	27
22.	„ vom Ciborium in S. Apollinare in Classe	27
23.	„ von einem Kapitell zu Valeria bei Sitten	28
24.	„ von einem Türflügel der Kathedrale von Le Puy, Holz	28
25.	„ von einem Kapitell des Grossmünster-Kreuzgangs in Zürich	28
26.	„ auf einem Sarkophagdeckel zu Venedig	29
27.	„ von einem Kapitell der Kirche von Granson (Schweiz)	29
28.	„ von einer Archivolte zu Lund (Schweden)	29
29.	„ aus dem Baptisterium zu Spalatro	29
30.	„ vom Ambon zu S. Ambrogio zu Mailand	30
31.	Römisches Netzwerk. Mosaik von Euren	31
32.	Burgundisches Netzwerk. Schnallen in Bern (Museum)	31
33.	Netz vom Hauptportal zu S. Ambrogio in Mailand	32
34.	„ von einer Schranke im Museum zu Vienne	32
35.	„ aus S. Oreste bei Narni	32
36.	„ aus S. Abondio in Como	32
37.	„ in Le Puy (Haute-Loire), Museum	33

Figur		Seite
38.	Netz in Rom, S. Sabina. Schrankenfragment	33
39.	„ in S. Abondio in Como	33
40.	„ in Spalatro (Schranke)	34
41.	„ in Münster in Graubünden. Schrank	35
42.	„ vom Hauptportal von S. Ambrogio in Mailand	35
43.	„ „ „ des Grossmünsters in Zürich	35
44.	„ „ „ von S. Ambrogio in Mailand	36
45.	„ in Rom, S. Sabina. Schrankenfragment	36
46.	„ von einer Schranke zu S. Marco in Venedig	37
47.	„ „ „ „ von S. Ambrogio in Mailand	37
48.	Korbboden aus S. Oreste bei Narni	38
49.	„ aus S. Abondio in Como	38
50.	„ aus Rom, S. Sabina	38
51.	„ aus S. Benedict in Mals (Vintschgau, Tirol)	39
52.	„ „ „ „ „ „ „ „	39
53.	Krabben an Archivolte. Rom, S. Sabina	40
54.	„ horizontal laufend	40
55.	Spiralrankennetz. Schranke zu Ventimiglia	41
56.	Spiralranke. Ventimiglia	42
57.	Ankerkreuze. „	42
58.	Rosette in Disentis. Stucco	43
59.	Rosette, Radblume und Kreuz. Ventimiglia	44
60.	Ranken vom Ambo zu Modena, zu Toscanella und vom Fragment im Palazzo Rusponi zu Ravenna	45
61.	Fragment am Altar zu Aix en Provence	45
62.	„ aus S. Martin in Tours	45
63.	Radranke. Kreuz in Bologna, Museum	46
64.	Rankennetz und Korbboden	46
65.	Bäumchen. Muralto, Krypta	46
66.	Blumenranke. Ventimiglia	47
67.	Blattranke. Ventimiglia	47
68.	„ Münster in Graubünden	47
69.	Traube. Pavia, Museum	48
70.	Kreuze in Rankenwerk. Schranke in Rom	49
71.	Gemmenkreuz, Drachen, Kürbisblume. Aosta	50
72.	Siebenarmiger Leuchter. Ventimiglia	51
73.	Menschliche Köpfe. Disentis, Stucco	53
74.	Vogel. Chur, Kathedrale	55
75.	Vögel. Spalatro, Schranke	56
76.	Pfauen. Perugia	57
77.	Kapitell im Baptisterium zu Ventimiglia	58
78.	Pferd. Venedig, Museum	58
79.	Reines Riemengeflecht. Mailand	61
80.	„ Netzgeflecht. Mailand	62
81.	Geflecht mit Gewürm. Münster in Graubünden	63

Figur		Seite
82.	Riemen mit Blättchen und Tierköpfen. Monza	64
83.	Geflecht mit Gewürm. Münster (Graubünden)	64
84.	„ mit Blattenden. Pavia, Ciel d'Oro	65
85.	Schlingen mit Zutaten. Saint Maurice d'Agaune	68
86.	Geflecht aus Herznach. Aarau, Museum	69
87.	Fragmente in Münster (Graubünden)	70
88.	Geflecht und Böglein in Chur. Kathedrale	70
89.	„ in Chur, Kathedrale	71
90.	„ „ „ „	71
91.	„ „ „ „	71
92.	„ „ „ „	72
93.	„ „ „ „	72
94.	„ auf romanischen Backsteinen von S. Urban	72
95.	„ „ „ „ „ „ „	72
96.	„ „ „ Chorstühlen. Spalatro	73
97.	Spätlangobardische Fragmente aus Muralto	75
98.	Abtthron (Rekonstitution) Münster (Graubünden)	77
99.	Brunnen in Venedig	78
100.	Ambon von Romainmôtier (Schweiz)	79
101.	„ von Ferrara	80
102.	Durchbrochene Schranke. Ravenna	80
103.	Geflecht vom Hauptportal von Ciel d'oro. Pavia	81
104.	Rohes Steinfenster. Lenno, Krypta	82
105.	Steinfenster mit Viereckknetz. Venedig	82
106.	Fenster zu Prugiasco (Schweiz)	82
107.	Kapitelle zu Lenno, Baptisterium	83
108.	„ zu S. Ambrogio, Mailand	83
109.	Kapitell zu Muralto, Krypta	84
110.	„ „ „ „	84
111.	„ „ Locarno. Aus Ascona	84
112.	Kämpfer „ „ „ „	84
113.	Kapitell zu S. Romain-le-Puy (Frankreich)	85
114.	„ zu Evreux (Frankreich)	85
115.	Kapitelle aus Ascona und Disentis	85
116.	Gesims in Zürich. Portal des Grossmünsters	86
117.	Halbsäulen in Disentis. Stucco	86
118.	Archivolte in Lund	86
119.	Kreuz in Bologna, Museum	87
120.	Sarkophag in Spalatro	88

Buchdruckerei der Jos. Kösel'schen Buchhandlung in Kempten.

Jos. Kösel'sche Buchhandlung, Kempten u. München.

:: Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. :

Das St. Jakobsportal in Regensburg ::
und Honorius Augustodunensis.

von **Dr. Jos. Ant. Endres,** ord. Professor am K. Lyzeum in Regensburg. Beitrag zur Ikonographie und Literaturgeschichte des XII. Jahrhunderts. 4°. VII und 78 Seiten. Mit einem Titelbilde, vier lithographischen Tafeln und mehreren Textillustrationen. Preis broschiert M. **7.50.**

. . . Das vielbesprochene sinnreiche Portal der ehemaligen Schottenkirche St. Jakob in Regensburg findet in diesem Werke eine ebenso interessante als einleuchtend richtige Erklärung, indem der Verfasser den Beweis führt, dass die Skulpturen des St. Jakobsportals der Hauptsache nach eine Darstellung des Hohenliedes in mittelalterlicher Auffassung sind. Insbesondere basiert diese Auslegung auf dem Hohenlied-Kommentare des Honorius Augustodunensis. Da dieser Kommentar dem Erbauer des Portals Abt Gregor I. von St. Jakob gewidmet ist, gewinnt die Auslegung um so mehr an Wahrscheinlichkeit. Das Buch ist eine hochinteressante kunsthistorische Studie. . . .

Christliche Kunstblätter, Linz.

Honorius Augustodunensis. ::

Beitrag zur Geschichte des geistigen Lebens im XII. Jahrhundert von **Dr. Jos. Ant. Endres,** ord. Professor am K. Lyzeum in Regensburg. 8°. XII und 160 Seiten. Preis broschiert M. **3.–.**

In der vorliegenden Monographie über den rätselhaften mittelalterlichen Kirchenschriftsteller Honorius Augustodunensis bietet der bekannte Regensburger Gelehrte eine streng wissenschaftliche Detailstudie über die Person des Honorius, seine schriftstellerische Tätigkeit, seine Stellung innerhalb der Philosophie und Theologie seiner Zeit und seine Beziehung zur poetischen Literatur und Kunst. In dem meisterhaften Gesamtbilde dieser Persönlichkeit liegt ein grosses Stück Geschichte mittelalterlicher Philosophie, ein hochbedeutsamer Beitrag zur Geschichte des geistigen Lebens im XII. Jahrhundert.

Sammlung illustrierter Heiligenleben. ::

Das auf viele Bände angelegte Unternehmen wendet sich an die weitesten Kreise gebildeter Katholiken und will im Anschluss an die wissenschaftliche Forschung eine Reihe Heiligenbiographien bieten, wie sie nach der Geschichte vor uns stehen. Die reiche Illustration soll insbesondere zeigen, wie sich die Verehrung der Heiligen in der christlichen Kunst durch die Jahrhunderte spiegelte. Es ist daher die chronologische Anordnung der in einem grossen Teil bisher unveröffentlichten, technisch gut ausgeführten Bilder gewählt worden, und wird jedem Bändchen eine ikonographische Skizze beigegeben werden.

I. Band: Kaiser Heinrich II., der Heilige. Von **Dr. H. Günter,** Univ.-Prof. Gr. 8°. VII und 100 S. Mit 52 Abbildungen im Text und einer Kunstdruckbeilage. Preis gebd. M. **3.–.**

II. Band: Der heilige Augustinus. Von **Dr. Augustin Egger,** Bischof von St. Gallen. Gr. 8°. X und 136 Seiten. Mit 47 Abbildungen im Text und vier Kunstdruckbeilagen. Preis gebd. M. **4.–.**

III. Band: Der heilige Leopold, Markgraf von Oesterreich. ::
Von **Dr. Rich. von Kralik.** Gr. 8°. X und 125 Seiten. Mit 50 Abbildungen im Text und 2 Kunstbeilagen. Preis gebd. M. **4.–.**

IV. Band: Der selige Nikolaus von Flüe. Von **Georg Baumberger.** Gr. 8°. XI und 96 Seiten. Mit 24 Abbildungen im Text und 2 Kunstbeilagen. Preis gebd. M. **3.–.**

V. Band: Die heilige Birgitta von Schweden. Von **Dr. theol. Krogh-Tonning.** Gr. 8°. X und 144 Seiten. Mit 18 Abbildungen im Text und 2 Kunstbeilagen. Preis gebd. M. **4.–.**

GETTY RESEARCH INSTITUTE

3 3125 01882 9636

Jos. Kösel'sche Buchhandlung, Kempten u. München.

:: Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. ::

Sammlung Kösel.

Kompendien des Wissens und der praktischen Weltkunde. Gemeinverständliche Arbeiten erster Autoren. Ausser Wettbewerb gegenüber ähnlichen Sammel-Unternehmen in bezug auf redaktionelle Sorgfalt und Einheitlichkeit des Programms.

M. 1.— **Jedes Bändchen in Leinwand gebunden** **M. 1.—**

Bisher erschienen:

1. **Recht, Staat und Gesellschaft.** Von Exzellenz Geheimrat Dr. Georg Frhr. von Hertling, Reichsrat der Krone Bayern, Univ.-Prof. in München.
2. **Verfassung und Organisation der Kirche.** Von Msgr. Dr. Paul Maria Baumgarten, Päpstlicher Hausprälat und Konsistorialrat in Rom.
3. **Die Fixsterne.** Von Dr. Joseph Plassmann, Gymn.-Prof. und Univers.-Lektor in Münster.
4. **Eisen und Stahl.** Von Ingenieur Dr. Alois Wurm, Betriebschef in Osnabrück.
5. **Das Lehrerinnenwesen in Deutschland.** Von Pauline Herber, Kgl. Seminarlehrerin in Boppard.
6. **Geschichte der Kirchenmusik.** Von Stiftskapellmeister Dr. Karl Weinmann. Dozent an der Kirchenmusikschule in Regensburg.
7. **Mathematische Geographie.** Von Dr. H. P. Baum, Gymn.-Professor in Baden.
8. **Die Messe im Morgenland.** Von Dr. Anton Baumstark in Sasbach.
9. **Die Physik im Dienste der Medizin.** Von Ingenieur Fr. Dessauer, Direktor der elektrotechn. Institute in Frankfurt-Aschaffenburg, und Dr. Paul C. Franze, Arzt in Bad Nauheim.
10. —11. **Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands.** Von Joseph Frhr. von Eichendorff. Neu herausgegeben und eingeleitet von Univers.-Professor Dr. Wilhelm Kosch in Freiburg (Schweiz).
12. **Deutsche Wirtschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts.** Von Dr. Georg Neuhaus, Direktor des statistischen Amtes in Königsberg.
13. **Geschichte der Pädagogik.** Von Dr. W. Toischer, Gymnasialdirektor in Saaz.
14. **Die Sittlichkeitsgesetzgebung der Kulturstaaten.** Von Geheimrat Hermann Roeren, Oberlandesgerichtsrat in Köln.
15. **Franziskus-Legenden.** Ausgewählt für das deutsche Volk von Dr. P. Heribert Holzapfel, im Franziskanerkloster in München.
16. **Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern.** Von Dr. Guido M. Dreves in Mitwitz.
17. **Das Zeitungswesen.** Von Redakteur Tony Kellen in Essen.
18. **Das griechische Drama und seine Wirkungen bis zur Gegenwart.** Von Adolf Müller, Professor an der Gelehrtenschule in Kiel.
19. **Geschichte der dänischen Literatur.** Von Johannes Jörgensen.
20. —21. **Der Mensch. Ein anthropologischer Grundriss.** Von Dr. Johannes Bumüller in Aufhausen.
22. **Geschichte der mittelalterlichen Philosophie.** Von Dr. Jos. Endres, Lyzealprofessor in Regensburg.
23. **Deutsche Physiker und Chemiker.** Von Prof. A. Kistner in Sinsheim i. E.
24. **Geschichte der polnischen Literatur.** Von Martin Switalki, Gymnasial-Professor in Braunsberg.
25. **Deutsche Reichsverfassung und Reichsverwaltung.** Von Amtsgerichtsrat W. Coermann in Strassburg.
26. —27. **Geschichte der französischen Literatur.** Von Dr. Nikol. Welter. Gymnasial-Professor in Luxemburg.
28. **Die wichtigsten philosophischen Fachausdrücke in historischer Anordnung.** Von Hofrat Dr. Otto Willmann, Universitätsprofessor i. R. in Salzburg.
29. **Die Grundfragen der Ethik.** Von Dr. Michael Wittmann, Professor der Philosophie am Lyzeum in Eichstätt.
30. **Das moderne Wohnungsproblem.** Von Dr. Hans Rost.
31. **Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert.** Von Dr. Fritz Volbach, Univers.-Professor und Universitäts-Musikdirektor in Tübingen.
32. **Deutsche Volksschwänke des 16. Jahrhunderts.** Ausgewählt und herausgegeben von Josef Weigert.

Weitere Bändchen sind in Vorbereitung. Ein ausführliches Verzeichnis kann durch jede Buchhandlung und vom Verlag direkt bezogen werden.